JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS

2010



JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS



JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS

2010

HERAUSGEGEBEN VON
ANNE BOHNENKAMP



WALLSTEIN VERLAG

Berichte des Freien Deutschen Hochstifts 1861–1901

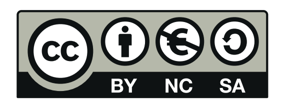
Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1902–1940

Neue Folge seit 1962

Redaktion:
Dietmar Pravida

Freies Deutsches Hochstift
Großer Hirschgraben 23–25
60311 Frankfurt am Main

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA031
mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung
im Open Access bereitgestellt.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Aldus
ISBN 978-3-8353-1060-5
ISSN 0771-9463
DOI https://doi.org/10.46500/83531060

Inhalt

* Die mit Asterisk * markierten Beiträge sind
nicht Teil der Open-Access-Veröffentlichung.

Johannes von Lüpke

Ursprüngliches Verstehen

Theologische Anmerkungen zum Verhältnis von Natur und Gnade bei Goethe und Hamann

Im Gedenken an Arthur Henkel

1. Einheit von Religion und Poesie?

Religion und Poesie gehören im Denken Hamanns aufs engste zusammen. Wenn er auf die »mythische und poetische Ader«[1] aller Religionen hinweist und »jede Religion« als einen »poetischen Gegenstand«[2] ansieht, so handelt es sich um eine Erinnerung, die in erster Linie an Theologie und Philosophie adressiert ist: Diese laufen Gefahr, die Wirklichkeit der Religion zu verfehlen, wenn sie religiöse ›Sachverhalte‹ von ihrer spezifisch poetischen Sprachgestalt abstrahieren. Insbesondere die Theologen sollten auf Poeten hören, weil und insofern deren »Zeugnis« – in Verbindung mit anderen Künsten und Wissenschaften sowie mit der Geschichte – »zum menschlichen Siegel der Offenbarung«[3] dienen

1 Johann Georg Hamann, Sämtliche Werke, hrsg. von Josef Nadler, 6 Bde., Wien 1950-1957 (künftig zitiert als »N« mit Band- und Seiten- und Zeilenangabe, hier: N III, S. 191,34-192,1 (Zweifel und Einfälle)).

2 N III, S. 141,27 f. (3. Hierophantischer Brief).

3 Johann Georg Hamann, Londoner Schriften. Historisch-kritische Neuedition von Oswald Bayer und Bernd Weißenborn, München 1993, S. 302,18-20; zum ›wissenschaftstheoretischen‹ Konzept, das hier im Hintergrund steht, vgl. weiter die einschlägigen Ausführungen im »Kleeblatt hellenistischer Briefe« (2. Brief): »Wem die Historie (kraft ihres Namens) Wissenschaft; die Philosophie Erkänntnis; die Poesie Geschmack giebt: der wird nicht nur selbst beredt, sondern auch den alten Rednern ziemlich gewachsen seyn. Sie legten Begebenheiten zum Grunde, machten eine Kette von Schlüssen, die in ihren Zuhörern Entschlüsse und Leidenschaften wurden« (N II, S. 176,20-24). Herder nimmt diese Trias von Poesie, Philosophie und Geschichte auf und bezeichnet sie als »drei Lichter«, als »ein heiliges Dreieck« (Gespräch über eine unsichtbar-sichtbare Gesellschaft, veröffentlicht in

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-002 | CC BY-NC-SA 4.0

kann. Hamanns Plädoyer für die Poesie in theologischer Hinsicht hat einen doppelten Skopus: Es geht ihm um die Menschlichkeit der Religion, liegt doch »der Grund der Religion in unserer *ganzen Existenz* und außer der Sphäre unserer Erkenntniskräfte, welche alle zusammengenommen, den zufälligsten und abstractesten modum unserer Existenz ausmachen«.[4] Und es geht ihm dabei zugleich um die göttliche Offenbarung, um das Reden des Schöpfers, der sich seinen Kreaturen in durchaus kreatürlicher Weise mitteilt. Die poetische Sprache entspricht gerade in ihrer Menschlichkeit und Sinnlichkeit dem Logos des Schöpfers, des »Poet[en] am Anfang der Tage«.[5] Als »Muttersprache des menschlichen Geschlechts«[6] steht sie der ursprünglichen Gottesrede besonders nahe, vermag sie die Natur als Schöpfung sprechend werden zu lassen, ja über die bloße Nachahmung hinaus »in Geschick zu bringen«.[7]

Die Hochschätzung der Poesie ist bei Hamann theologisch, genauer gesagt: theologiekritisch motiviert. Ob freilich dem religiösen Interesse an der Poesie auch ein Interesse der Poeten an der Religion korrespondiert, ist eine durchaus offene Frage. Dass in »alle[n] Religionen« eine »mythische und poetische Ader«[8] zu finden ist, macht keineswegs alle Dichtung zur religiösen Dichtung. Und auch wenn man zugesteht, dass im Ursprung Religion und Poesie zusammenkommen, ist im weiteren geschichtlichen Verlauf mit Brüchen und Verwerfungen zu rechnen, die beide Größen auseinander und gegeneinander treten lassen. Poesie ist dann nicht mehr nur Zeugnis ursprünglicher Gottesrede, sondern vielmehr auch Antwort und Gegenrede. An einem Beispiel aus dem dichterischen Werk Goethes soll im Folgenden dieses Verhältnis genauer betrachtet werden. Wie Arthur Henkel in eindringlichen Goethestudien

der zweiten Sammlung der »Briefe zur Beförderung der Humanität« [1793], in: Johann Gottfried Herder, Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher u.a., Bd. 7: Briefe zur Beförderung der Humanität, hrsg. von Hans Dietrich Irmscher, Frankfurt am Main 1991, S. 140).

4 N III, S. 191,31-33 (Zweifel und Einfälle).

5 N II, S. 206,20 (Aesthetica in nuce).

6 Ebd., S. 197,15.

7 Ebd., S. 199,2 f.

8 N III, S. 191,34-192,1 (Zweifel und Einfälle).

gezeigt hat, lässt es sich als ein »teils aufsässiges, teils hermeneutisch antwortendes Verhältnis«[9] verstehen.

Wenn wir von der poetisch gegebenen Antwort zurückfragen nach der in ihr aufgenommenen und verarbeiteten religiösen Tradition, so kann sich dieses Verhältnis freilich noch einmal umkehren, wenn denn das ursprüngliche Wort, das der Glaube als Wort Gottes nimmt, erneut zur Antwort wird. Das ursprüngliche Wort zu verstehen hieße dann, sich von ihm auslegen zu lassen und sich von ihm verstanden zu wissen. Eben für diese Möglichkeit ist Hamann mit seinen Überlegungen zum Verhältnis von Religion und Poesie ausdrücklich eingetreten. Und dass Goethe in dieser Hinsicht aufgeschlossen war, lässt sich nicht zuletzt seinen eigenen Bemerkungen zur möglichen Einheit von Poesie und Religion entnehmen.[10]

2. Natur und Schöpfung – Gnade und Wahrheit

»Ergänzende Bemerkungen zu einem denkwürdigen Geistergespräch« lautet der Untertitel eines Aufsatzes, den Arthur Henkel dem Verhältnis von Goethe und Hamann gewidmet und in dem er die Aufmerksamkeit auf den folgenden Vierzeiler gelenkt hat.[11] Goethe hat ihn vermutlich

9 Arthur Henkel, Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge (= Kleine Schriften 1), Stuttgart 1982, S. 7. Mit einer »sich aus den Siegen der Profanität verstehenden«, die Bezüge zur Religion prinzipiell ausblendenden Literaturwissenschaft hat Henkel sich nicht anfreunden wollen. Ihn interessierte leidenschaftlich »Goethes […] Verhältnis zur religiösen Tradition«, um von daher »die Frage nach der Qualität seines Humanismus« aufzuwerfen (ebd.).

10 Vgl. dazu die einschlägigen Ausführungen in »Dichtung und Wahrheit« (6. Buch), in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden, Abt. I, Bd. 14, hrsg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main 1986, S. 243 (künftig zitiert als FA): »An den ältesten Männern und Schulen gefiel mir am besten, daß Poesie, Religion und Philosophie ganz in eins zusammenfielen.« Als Belegtexte gelten »das Buch Hiob, das Hohe Lied und die Sprichwörter Salomonis ebenso gut als die Orphischen und Hesiodischen Gesänge […].« Poesie und Religion fügen sich zusammen, indem in der einen »ein gewisser Glaube an das Unmögliche« und in der anderen »ein ebensolcher Glaube an das Unergründliche stattfinden muß.«

11 Arthur Henkel, Goethe und Hamann. Ergänzende Bemerkungen zu einem denkwürdigen Geistergespräch, in: Euphorion 77, 1983, 453-469. Zu weiteren Aspekten dieses Gesprächs vgl. Hans-Dietrich Irmscher, Prophet und Dichter. Über Goethes Versuche, Hamann zu verstehen, in: GJb 115, Weimar 1998, S. 13-28.

1812 gedichtet und 1815 in die Sammlung seiner Gedichte unter der Rubrik »Gott, Gemüt und Welt« aufgenommen:

Ich wandle auf weiter bunter Flur
Ursprünglicher Natur,
Ein holder Born, in welchem ich bade,
Ist Überlieferung, ist Gnade.[12]

Was der Autor, in der 1. Person redend, nur knapp andeutet, kann sich der Leser weiter ›ausmalen‹. Er wird in seiner Einbildungskraft angesprochen. Die Vielfalt der Natur breitet sich vor seinen Augen aus. Und er kann ihren Reichtum wandernd aus wechselnden Perspektiven wahrnehmen und immer wieder neue Sichtweisen und Bilder entdecken, um diese dann als Sinnbilder zu verstehen. Mit dem Autor »wandelt« er »auf weiter bunter Flur« und »badet« im Strom der Überlieferung. Er schöpft aus dem Vollen, aus einer nie versiegenden Quelle. Es ist ein Leser, so wie Hamann ihn sich bekanntlich gewünscht hat, ein Leser, der »schwimmen« kann, der sich dem Element der Sprache anvertraut, sich von ihm tragen und bewegen lässt, um dann Verbindungen herzustellen, assoziativ und kreativ.[13] Das Verstehen ist insofern auch ein konstruktiver Akt, dessen Voraussetzung allerdings darin liegt, dass der Leser sich ansprechen und in seiner sinnlichen Wahrnehmung affizieren lässt. Kein Verstehen ohne sinnliches Vernehmen. Auch unter diesem Gesichtspunkt legt sich eine Erinnerung an Hamann nahe. »Wie die Natur uns gegeben, unsere Augen zu öfnen; so die Geschichte, unsere Ohren.«[14]

Eben um Natur und Geschichte sowie um die ihnen zugeordneten Wahrnehmungsweisen geht es in Goethes Gedicht. Zwei Szenen, zwei Bewegungen, zwei sinnliche Erfahrungen sind hier miteinander verknüpft und kommunizieren auf geheimnisvolle Weise miteinander: Wort und Bild, Hören und Sehen. Es gilt im Wort zu sehen und im Bild zu hören. Noch in anderen Hinsichten lässt dieses Gedicht zusammenkommen, was in der begrifflichen Ordnung des Verstandes streng unterschieden, ja auseinander gelegt wird. Das gilt von den räumlichen

12 Gedichte 1800-1832, FA I 2, S. 379.
13 Vgl. N II, S. 61,27-31 (Sokratische Denkwürdigkeiten).
14 Ebd., S. 64,12 f.

Dimensionen der Tiefe und der Weite, und es gilt von den zeitlichen Dimensionen: Hier kommt Ursprüngliches so zur Sprache, dass es als räumlich und zeitlich Gegenwärtiges erscheint. Der erste Grund wird zur tragenden und bergenden Gegenwart. Das Ursprüngliche ist hier nicht die ferne Vergangenheit, von der man sich im Fluss der Zeit nur immer noch weiter entfernen kann.[15] Es ist vielmehr das Nahe: der Grund unter den Füßen, das Quellwasser, das den Schwimmenden umfängt, so dass nichts mehr dazwischen treten kann. In der poetischen Vermittlung wird die Schöpfung vergegenwärtigt. »War der Vierzeiler«, so hat Arthur Henkel gefragt, Goethes »Antwort auf Hamanns Schöpfungsvertrauen?«[16] Und er hat weiterhin die Vermutung geäußert, Goethes anschließendes panentheistisches Credo »Was wär ein Gott, der nur von außen stieße …« lasse sich »auch mit Luthers Erklärung des Ersten Artikels vermitteln«:[17] »Ich glaube, dass mich Gott geschaffen hat samt allen Kreaturen, mir Leib und Seele, Augen, Ohren und alle Glieder, Vernunft und alle Sinne gegeben hat und noch erhält; […] und das alles aus lauter väterlicher, göttlicher Güte und Barmherzigkeit, ohn all mein Verdienst und Würdigkeit.«[18]

In der Tat deutet Goethes Zusammenschau von Natur und Gnade zurück auf Lutherische Theologie, wie sie Goethe nicht zuletzt auch durch Hamann vermittelt worden ist.[19] So wie sich nach Luthers Überzeugung Schöpfungsglaube und Rechtfertigungsglaube wechselseitig auslegen, so geht es auch Goethe darum, die Natur im Horizont der

15 Diese Bildlogik bestimmt Goethes Dialog »Ursprüngliches«, der sich ebenfalls in der Sammlung von 1815 findet (FA I 2 (Anm. 12), S. 418 f.): »A Was widert dir der Trank so schal? / B Ich trinke gern aus dem frischen Quall. / A Daraus kam aber das Bächlein her! / B Der Unterschied ist bedeutend sehr: / ’s wird immer mehr fremden Schmack gewinnen; / Es mag nur immer weiter rinnen.«

16 Arthur Henkel, Goethe und Hamann (Anm. 11), S. 457.

17 Ebd., S. 460.

18 Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, hrsg. im Gedenkjahr der Augsburgischen Konfession 1930 (abgekürzt: BSLK), 12. Aufl. Göttingen 1998, S. 510,33-511,5.

19 Weitere Hinweise zum theologischen Hintergrund in Goethes Naturverständnis, insbesondere auch zu Luthers Schöpfungstheologie finden sich in: Johannes von Lüpke, Erkenntnis im Morgenlicht. Zur Hermeneutik der Schöpfung, in: ders. und Edgar Thaidigsmann (Hrsg.), Denkraum Katechismus. Festgabe für Oswald Bayer zum 70. Geburtstag, Tübingen 2009, S. 257-278.

Gnade und die Gnade im Horizont der Natur zu interpretieren, ohne die Unterscheidung zwischen beiden aufzuheben. Pointiert werden die beiden Schlüsselwörter jeweils an das Ende eines Satzes und einer Doppelzeile gesetzt, so dass sich die ersten beiden Zeilen auf »Natur« und die letzten beiden auf »Gnade« reimen. Natur weist auf Gnade voraus, so wie Gnade auf die Natur zurückbezogen ist. Und im poetischen Zusammenklang ist die Erfahrung der Natur gleichsam von der Gnade durchleuchtet, so wie umgekehrt die Gnade im Medium der Natur sinnlich erfahrbar wird. Ursprüngliche Natur wird zur gnadenhaft gewährten Gegenwart. Ursprüngliches wird als Gnade verstanden.

Dass die Gnade in Verbindung mit Elementen der Natur sinnlich wahrgenommen werden kann, ist charakteristisch für das christliche Verständnis von Sakramenten. Auf diesem Hintergrund mag man in Goethes Gedicht insbesondere ein Motiv der Tauftheologie wiedererkennen. Eben die Taufe gilt im Neuen Testament als »Bad der Wiedergeburt und Erneuerung im heiligen Geist« (Tit 3,5). Durch sie erfährt der Mensch im Glauben »die Freundlichkeit und Menschenliebe Gottes, unseres Heilands« (Tit 3,4). Goethe wendet diese besondere Erfahrung ins Allgemeine: »In allen Elementen Gottes Gegenwart.«[20] Die »ursprüngliche Natur« wird ihm in ihrer bunten Vielfalt zum Spiegel der vielfältigen, bunten Gnade (vgl. 1 Petr 4,10). Und, um neben dem Sehen auch die anderen Sinneswahrnehmungen einzubeziehen, sie kann gleichsam zum Resonanzraum der Gnade werden. In ihr ist die Freundlichkeit des Schöpfers zu »schmecken« (vgl. Ps 34,9) und geradezu mit Händen zu greifen. Auch diese Überzeugung, dass im Ursprung Natur und Gnade untrennbar ineinander liegen und dass die Gnade sich in der Natur sinnlich offenbart, konnte Goethe schon bei Hamann ausgesprochen finden. Für die ursprüngliche Wirklichkeit der Schöpfung gilt:

> Alles schmeckte und sah, aus erster Hand und auf frischer That, die Freundlichkeit des Werkmeisters [...] Jede Erscheinung der Natur war ein Wort, – das Zeichen, Sinnbild und Unterpfand einer neuen, geheimen, unaussprechlichen, aber desto innigern Vereinigung, Mit-

20 West-östlicher Divan, FA I 3/1, S. 419; mit Jörg Baur kann man hier von einer »Säkularisierung« der christologischen »Realpräsenz« sprechen; vgl. Jörg Baur, »Alles Vereinzelte ist verwerflich«. Überlegungen zu Goethe, in: ders., Einsicht und Glaube, Aufsätze, Bd. 2, Göttingen 1994, S. 197-211, insbes. S. 205 und 211.

theilung und Gemeinschaft göttlicher Energien und Ideen. Alles, was der Mensch am Anfange hörte, mit Augen sah, beschaute und seine Hände betasteten, war ein lebendiges Wort; denn Gott war das Wort.[21]

Ob und wie weit sich Goethe in seinem Verständnis der Natur von solchen sprachtheologischen Deutungen hat anregen und beeinflussen lassen, muss an dieser Stelle offen bleiben. Deutlich ist freilich, dass sich sein Vierzeiler noch in einer anderen Hinsicht an Hamann anschließt. Arthur Henkel hat gezeigt, dass Goethe in diesem Gedicht die folgende Sentenz Hamanns aufgenommen und sinnbildlich verdeutlicht hat: »Ursprüngliches Seyn ist Wahrheit, mitgetheiltes ist Gnade.«[22] So steht es in einem Brief an Jacobi. Goethe hat sich die zweigliedrige Sentenz auf der Rückseite einer Visitenkarte notiert.[23] Wenn Hamann pointiert die Wahrheit dem Sein zuerkennt, so ist die Opposition zum Bewusstsein mitzuhören. Der emphatische Bezug auf das »ursprüngliche Sein« kontrastiert den Idealen, Abstraktionen und Einbildungen der menschlichen Vernunft. »Nicht das Seyn, sondern Bewußtseyn« sei »die Quelle alles Elends«, heißt es in einem anderen Brief an Jacobi.[24] Und durch den Baum der Erkenntnis werde der Zugang zum Baum des Lebens verstellt. Die Wahrheit ist da, sie ist seinshaft, real gegenwärtig. Sie ist freilich nur so gegenwärtig, dass sie sich mitteilt. Sie ist in ihrer Ursprünglichkeit nicht verfügbar, nicht anzueignen. Menschen haben das wahre Sein nur, indem es ihnen als Gnade zufällt, von der Quelle her zufließt. Um die Wahrheit zu erkennen, kommt es dann nicht so sehr darauf an, sie zu ergründen, also das gegenwärtig Seiende auf einen ersten und letzten Grund zurückzuführen. Vielmehr gilt es die ewige Wahrheit als »unaufhörlich Zeitliche«[25] wahrzunehmen. Entscheidend zur Erkenntnis der Wahrheit ist dann die Geistesgegenwart, die sich »zur rechten

21 N III, 32,12-26 (Ritter von Rosencreuz); vgl. zur Einheit von Natur und Gnade bei Hamann außerdem Londoner Schriften, 397-400 und N II, 206,32-207,9 (Aesthetica in nuce).

22 ZH V, 271,28 f. (an Jacobi am 1.12.1784).

23 Zur genaueren Rekonstruktion der Überlieferungsgeschichte vgl. den oben Anm. 11 genannten Aufsatz von Henkel; zur Bedeutung des Zitats im Briefgespräch Hamanns mit Jacobi vgl. Renate Knoll, Johann Georg Hamann und Friedrich Heinrich Jacobi (= Heidelberger Forschungen 7), Heidelberg 1963, 27 f.

24 ZH V, 329,10 f. (an Jacobi am 22.1.1785).

25 N III, 303,36 f. (Golgatha und Scheblimini).

Zeit«, im rechten Augenblick auf die nahe kommende Wahrheit einzustellen weiß. »Warum ist Wahrheit fern und weit? / Birgt sich hinab in tiefste Gründe?« fragt Goethe im »West-östlichen Divan«, um darauf – durchaus im Sinne Hamanns – zu antworten: »Niemand versteht zur rechten Zeit! – / Wenn man zur rechten Zeit verstünde; / So wäre Wahrheit nah und breit, / Und wäre lieblich und gelinde.«[26] Eine »liebliche und gelinde« Wahrheit – das ist freilich nichts anderes als Gnade.

3. *Das Wort Gottes als erstes und letztes Wort*

»Wahrheit« und »Gnade« deuten bereits hin auf die biblischen Sprachkontexte, aus denen Hamann und auf seine Weise auch Goethe geschöpft haben. Es sind Prädikate des Logos, der in Jesus Christus Fleisch geworden ist und der identisch ist mit dem Wort, das im Anfang war (Joh. 1,1.14). »Wir sahen seine Herrlichkeit voller Gnade und Wahrheit. Und von seiner Fülle haben wir alle empfangen Gnade um Gnade« (Joh. 1,14.16). In ihm wird das ursprüngliche Wort in der Zeit vernehmbar, wird Gottes Wort im Menschenwort sinnlich fassbar. Diese christologische Konzentration, die für Hamanns Denken von zentraler, maßgebender Bedeutung war,[27] hat Goethe so wohl nicht nachvollziehen können. Man mag mit Arthur Henkel in dieser Hinsicht von einer Reduktion sprechen,[28] sollte freilich nicht übersehen, dass Goethe gleichwohl aus der Weite und Tiefe der biblischen Überlieferung zu schöpfen wusste. Es dürfte kaum zufällig sein, dass sein Vierzeiler in der Abfolge der Szenen insbesondere die Bildlichkeit des 23. Psalms in Erinnerung ruft: »Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln. Er weidet mich auf einer grünen Aue und führet mich zum frischen Wasser.« Es sind gleichartige elementare Erfahrungen, die hier wie dort zum

26 West-östlicher Divan, FA I 3/1 (Anm. 20), S. 64. Dass es im Erkennen der Wahrheit entscheidend auch auf die Wahrnehmung der rechten Zeit, auf das Ergreifen der Gelegenheit ankommt, konnte auch Luther sagen; vgl. dazu Oswald Bayer, Gott als Autor. Zu einer poietologischen Theologie, Tübingen 1999, S. 275 f.

27 Vgl. N II, S. 207,2-5 (Aesthetica in nuce): »Je lebhafter diese Idee, das Ebenbild des unsichtbaren Gottes [Jesus Christus im Sinne von Kol 1,15] in unserm Gemüth ist; desto fähiger sind wir Seine Leutseeligkeit in den Geschöpfen zu sehen und zu schmecken, zu beschauen und mit Händen zu greifen.«

28 Arthur Henkel, Goethe und Hamann, a. a. O. (Anm. 11), S. 458.

Ausdruck kommen. Sie sind elementar darin, dass sie auf Grundbedingungen des geschöpflichen Lebens eingehen: Hier wie dort geht es um den begrünten, bunten Erdboden, auf dem Menschen unterwegs sind, und um das Quellwasser, in dem sie Erquickung und Lebenserneuerung finden. Einem Menschen, der sich in dieser Landschaft aufgehoben fühlt, wird »nichts mangeln«. Er bekommt, was er für Leib und Seele braucht.

Übersetzt man Goethes Gedicht zurück in die Sprache des 23. Psalms, so ändert sich freilich die Stellung des »Ich«. Steht es in Goethes Gedicht als erstes Wort, als Subjekt des Satzes im Nominativ, so wird es in der Sprache des Psalms buchstäblich dekliniert: Es wird in die *casus obliqui* versetzt, um die Stellung des Nominativs und Satzsubjekts dem einzuräumen, dem sie als Schöpfer in Wahrheit gebührt: »Der Herr ist mein Hirte«, er leitet die sich ihm anvertrauenden Menschen, ist ihnen nahe, schenkt ihnen voll ein. Ihm gehört das menschliche Leben in Zeit und Ewigkeit. Der Raum der Natur und Gnade wird als sein »Haus« wahrgenommen.

So könnte das ursprüngliche Wort sich als Antwort erweisen. Dieses Wort zu verstehen hieße dann nicht zuletzt auch sich verstanden zu fühlen. »Der Herr versteht mich.« Das ist mit Hamann gesagt »des Sancho Pancha Transcendentalphilosophie«.[29] Es ist die Zuversicht des einfältigen Glaubens, der das eigene Leben Gott ganz anvertraut. Dem ersten Wort korrespondiert das letzte Wort, dem Ursprünglichen die zugesagte Vollendung, der Erinnerung der Blick in die Zukunft, die Prophetie. Sind die Werke der Natur, wie Goethe einmal gesagt hat, »immer wie ein erstausgesprochnes Wort Gottes«,[30] so liegt auch die letzte Zukunft im Wort. Ist die gesamte Schöpfung worthaft, sprachlich verfasst, so ist auch das ewige Leben, dem die christliche Hoffnung gilt, ein Leben in Kommunikation. Luther konnte unter diesem Gesichtspunkt den Gedanken der Unsterblichkeit positiv aufnehmen: Wir seien unsterblich eben darin, dass Gott mit uns redet.[31] So wie er alle Kreaturen durch

29 Johann Georg Hamann, Briefwechsel, hrsg. von Walther Ziesemer und Arthur Henkel, Bd. IV, S. 340,5 (an J. G. Herder am 17.9.1781); vgl. auch Bd. VII, S. 135,17-19; S. 369,12-15; S. 419,31-35 und S. 426,31 f.

30 FA II 3, S. 196,3-4 (an Herzogin Louise im Dezember 1786).

31 Vgl. Martin Luther, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 43: Genesisvorlesung (cap. 8-30), Weimar 1912, S. 481,32-35.

sein Wort ins Dasein gerufen hat, so liegt in seinem Wort auch ihre letzte Zukunft. In beiderlei Richtung können sich Ahnungen vom Paradies einstellen. In Goethes Poesie kommen sie so zur Sprache:

> Ist somit dem Fünf der Sinne
> Vorgesehn im Paradiese,
> Sicher ist es ich gewinne
> Einen Sinn für alle diese.
>
> Und nun dring ich aller Orten
> Leichter durch die ewigen Kreise,
> Die durchdrungen sind vom Worte
> Gottes rein-lebendigerweise.[32]

32 Höheres und Höchstes, in: West-östlicher Divan, FA I 3/1 (Anm. 20), S. 132 f.; zum Motiv des Paradieses in Goethes Werk vgl. Arthur Henkel, Goethe und die Bilder des irdischen Paradieses (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jg. 1982, Heft 4), Heidelberg 1982. Zur Interpretation des Divan-Gedichts vgl. Max Rychner (Antworten. Aufsätze zur Literatur, Zürich 1961, S. 560-563), der bereits die Stufenfolge von der Muttersprache über die Engelsprache hin zum Wort Gottes mit sprachtheologischen Ausführungen Hamanns (in »Zwey Scherflein« und »Des Ritters von Rosencreuz lewtzet Willensmeynung«) in Verbindung gebracht hat; für den Hinweis darauf danke ich Manfred Beetz.

Heinz Rölleke

Gold und Weihrauch

Bedeutungsebenen in Goethes ›Epiphanias‹-Lied und anderwärts

Auf der Grundlage des Berichts im Matthäus-Evangelium (2.1-12) hat sich das christliche Epiphanias- oder Dreikönigsfest am 6. Januar etabliert, ein Kalendertag, der in der Antike »als Geburtstag des Wein- und Vegetationsgottes Dionysos gefeiert wurde«.[1] Dieser Zusammenhang mag für die volksbräuchlichen üppigen Schmausereien an diesem Festtag[2] mit verantwortlich sein. Der Sternsingerumzug spielt den Besuch der biblischen Magier beim neugeborenen Christuskind nach. Drei als Könige kostümierte Sternsinger ziehen von Haus zu Haus; der Stern, dem die Weisen aus dem Morgenland bis nach Bethlehem folgten, wird von einem Sternträger mitgeführt.[3] Dass es sich bei den Weisen aus dem Morgenland um drei alsbald legendenhaft zu Königen avancierten Männern handelt, schloss man aus den drei in der Bibel genannten königlichen Geschenken an den neugeborenen König der Juden: Gold, Weihrauch und Myrrhe.[4] Die drei königlichen Figuren, denen man frühestens seit dem 6. Jahrhundert die Namen Caspar, Melchior und Balthasar gab,[5] sollten wohl auch symbolisch für die Hautfarben und

1 Wörterbuch der deutschen Volkskunde, 2. Aufl., hrsg. von Richard Beitl, Stuttgart 1955, S. 145.

2 Ebd., S. 147 f.

3 Dass eine vierte Figur die Dreikönige begleitet, könnte sich auch auf die apokryphe und in der europäischen Literatur oft bearbeitete Legende stützen, nach der ein weiterer König aus dem Morgenland namens Arbatan verspätet in Bethlehem eintraf (vgl. Ezard Schaper, Der vierte König. Ein Roman, Köln 1961).

4 »[…] δῶρα, χρυσὸν καὶ λίβανον καὶ σμύρναν […] munera, aurum, thus et myrrham« (Mt. 2.11).

5 Wohl nach den drei Anfangsbuchstaben des lateinischen Segensspruchs, den man am 6. Januar an die Türen schrieb: »C[hristus] M[ansionem] B[enedicat]«. Es gibt indes auch die Vermutung, dass der Segensspruch sekundär nach den Anfangsbuchstaben der überlieferten Namen formuliert ist. Vgl. C. M. B., in: Handwörter-

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-006 | CC BY-NC-SA 4.0

die Altersstufen der Menschen[6] stehen: Der erste König ist demnach ein Weißer und schon gesetzten Alters; der zweite ist ein Braunhäutiger und steht im mittleren Mannesalter; der dritte ist ein Schwarzer und noch ein Jüngling. Der erste bietet dem Christuskind gemäß der in der Bibel vorgegebenen Reihenfolge Gold, der zweite Weihrauch und der dritte Myrrhe. Traditionell werden die Gaben symbolisch ausgedeutet; demnach weist das Gold auf den königlichen Charakter des Kindes hin, Weihrauch auf seine Göttlichkeit und Myrrhe auf seine Menschennatur[7] – so zum Beispiel in der Schussstrophe des berühmten Kirchenliedes »Es führt drei König Gottes Hand«, das Friedrich von Spee 1623 verfasste:

> Durch Weihrauch stellten fromm sie dar,
> daß dieses Kind Gott selber war;
> die Myrrh' auf seine Menschheit wies,
> das Gold die Königswürde pries.[8]

Bei den traditionellen Sternsingerumzügen wurden weniger fromme Lieder gesungen.[9] Wenn vor den Häusern nicht allgemein um Gaben gebeten wurde, ging es in erster Linie darum, ganz unzimperlich Ess- und Trinkwaren einzufordern.[10] Wegen einer zunehmenden Ausuferung dieser Heischezüge in Worten und Taten wurden sie in vielen deutschen Ländern polizeilich verboten – was indes auch auf dem Hintergrund der volkspädagogischen Bemühungen der Aufklärung zu verstehen ist, die schon seit längerem zu Ablehnung und Verbot volkstümlicher Lieder und Bräuche geführt hatten.

Goethe erinnerte sich an solche Lieder aus der Zeit seiner Kindheit in Frankfurt am Main, wie sie vor dem Verbot abgesungen wurden:

buch des deutschen Aberglaubens, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Bd. 2., Berlin und Leipzig 1930, Sp. 1 f.

6 Auch wohl für jeweils einen der seinerzeit bekannten drei Erdteile Europa, Asien und Afrika.

7 Im Blick auf die Spezereien, mit denen der Mensch Jesus während seiner Grablegung bedacht wird.

8 Gebet- und Gesangbuch für das Erzbistum Köln, Köln o.J., S. 810 f.

9 In ihrer zuweilen etwas rauen Diktion durchaus mit gegenwärtigen Heischesprüchen zum Martinsfest oder zu Halloween vergleichbar.

10 Vgl. die Martinslieder im Deutschen Liederhort (hrsg. von Ludwig Erk und Franz M. Böhme, Bd. 3, Leipzig 1894, S. 78-80).

> Aus dieser vorpoliceylichen Epoche erinnere ich mich auch noch des beweglichen Sterns, der am Abend vor Epiphanias von Knaben herumgetragen, gleichfalls heischenden Knaben zum Vorwand zu dienen pflegte und wovon uns nur noch in Gemälden und Kupfern der Niederländer noch das Gedächtniß übrig bleibt. Jener unfromme Anfang des Liedes:
>
> Die heiligen drey König' mit ihrem Stern,
> Sie essen, trinken und bezahlen nicht gern.
>
> wird nur dadurch heiter und erklärlich, wenn man sich diese muntern Gäste mit Papierkronen und Einen darunter mit geschwärztem Gesichte denkt. Sie wünschen zu essen und zu trinken und hätten die Bezahlung dafür noch obendrein gern mitgenommen.[11]

An diese Erinnerungen hatte Goethe bereits früher mit seinem ›Epiphanias‹-Gedicht angeknüpft; vor allem dessen beide Eingangsverse stimmen wörtlich zu dem altüberlieferten Kinderlied:

> Die heil'gen drei König' mit ihrem Stern,
> Sie essen, sie trinken, und bezahlen nicht gern.[12]

Das Lied entstand schon zum Dreikönigsfest 1781; der Erstdruck findet sich in den von Zelter 1811 herausgegebenen ›Gesängen der Liedertafel‹, ein Nachdruck in Goethes Werk-Ausgabe von 1815:

> Die Aufführung des Gedichts bei Anna Amalia ist für den 6.1.1781 bezeugt. Es knüpft an beim volkstümlichen Brauch des Dreikönigs-Singens, der in Weimar wenige Jahre vorher verboten worden war, ist

11 1826 niedergeschrieben (›Über Volks- und Kinderlieder‹, in: Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (= Weimarer Ausgabe; künftig: WA), I. Abt., Bd. 42.2, Weimar 1907, S. 457-461). – Zur Verwandtschaft einiger Lieder in der Arnim/Brentanoschen ›Wunderhorn‹-Sammlung mit den von Goethe erinnerten Versen und Bräuchen vgl die Kommentare zu diesen Liedern in: Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, hrsg. von Jürgen Behrens [u.a.], Bd. 9.3: Des Knaben Wunderhorn, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart u.a. 1978 (= Frankfurter Brentano-Ausgabe; künftig: FBA), S. 51-54 und 479-484.

12 WA I, 1, S. 149.

insofern ein kleiner Protest gegen das Verbot. In der Ausgabe letzter Hand wurde der Titel […] in »Epiphaniasfest« geändert.[13]

Die folgende Textwiedergabe folgt dem Abdruck von 1815; die Textabweichungen, die sich in einer wohl 1781 entstandenen Abschrift des Liedes in seiner frühesten Fassung durch das Fräulein Luise von Göchhausen finden, sind im Apparat verzeichnet.

Epiphanias

Die heil'gen drei König' mit ihrem Stern,
Sie essen, sie trinken, und bezahlen nicht gern;
Sie essen gern, sie trinken gern,
Sie essen, trinken, und bezahlen nicht gern.

Die heil'gen drei König' sind kommen allhier,
Es sind ihrer drei und sind nicht ihrer vier;
Und wenn zu dreien der vierte wär',
So wär' ein heil'ger drei König mehr.

Ich erster bin der weiß' und auch der schön',
Bei Tage solltet ihr erst mich sehn!
Doch ach mit allen Specerein
Werd' ich sein Tag kein Mädchen mehr erfreun.

Ich aber bin der braun' und bin der lang',
Bekannt bei Weibern wohl und bei Gesang.
Ich bringe Gold statt Specerein,
Da werd' ich überall willkommen sein.

Ich endlich bin der schwarz' und bin der klein'
Und mag auch wohl einmal recht lustig sein.
Ich esse gern, ich trinke gern,
Ich esse, trinke und bedanke mich gern.

Die heil'gen drei König' sind wohl gesinnt,
Sie suchen die Mutter und das Kind;
Der Joseph fromm sitzt auch dabei,
Der Ochs und Esel liegen auf der Streu.

13 Karl Eibl, Kommentar, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., hrsg. von Friedmar Apel [u.a.] (künftig als: FA), I. Abt., Gedichte 1756-1799, hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main 1988, S. 1072.

Wir bringen Myrrhen, wir bringen Gold,
Dem Weihrauch sind die Damen hold;
Und haben wir Wein von gutem Gewächs,
So trinken wir drei so gut als ihrer sechs.

Da wir nun hier schöne Herrn und Fraun,
Aber keine Ochsen und Esel schaun;
So sind wir nicht am rechten Ort
Und ziehen unseres Weges weiter fort.[14]

Abweichende Lesarten in der Göschhausenschen Handschrift von 1781:

Überschrift: fehlt
2 *sie trinken*] trinken
7 *Und wenn zu dreien der vierte wär',*] Und wenn statt drey es viere wär
10 *erst mich*] mich nur erst
12 *mehr erfreun*] mir erfrein
14 *bei*] beym
18 *mag*] kann
20 *bedanke*] bedank
22 *und*] und auch
32 *ziehen unseres*] ziehn unsers

Die ursprüngliche Lesart der dritten, dem ältesten der Dreikönige in den Mund gelegten Strophe, er könne sich sein Lebtag kein Mädchen »mehr

14 In den in Anm. 12 und 13 angeführten Ausgaben S. 149 f. bzw. S. 388 f.; übereinstimmend u.a. in der Jubiläums-Ausgabe (Goethes Sämtliche Werke in 40 Bdn., hrsg. von Eduard von der Hellen, Stuttgart und Berlin [künftig: JA], Bd. 1., 1902, S. 96 f.) sowie in der Hamburger Ausgabe (Goethes Werke, hrsg. von Erich Trunz, Bd. 1., Hamburg 1960[5], S. 112 f.). Alle vier maßgeblichen Editionen geben den Text nach der Ausgabe Letzter Hand bzw. nach den übereinstimmenden Drucken von 1811 und 1815 wieder, restituieren indes sämtlich den 12. Vers nach der Göchhausenschen Handschrift »Werd' ich sein Tag kein Mädchen mir erfrein« – von der Hellen und Trunz ohne Nachweis und Begründung, die Weimarer Ausgabe (S. 401) in der wohl unrichtigen Annahme, der Setzer habe »erfreyn« in Goethes handschriftlicher Druckvorlage zu »erfreun« verlesen und dann konsequent »mir« als »mehr« wiedergegeben; Eibl (FA I, 1, S. 1073) schließt sich der Lesart »mir erfrein« an, obwohl er paradoxerweise ausdrücklich und wohl zutreffend konstatiert: »doch besteht dazu kein Anlaß« (warum er den Vers im Gegensatz zu allen Überlieferungen und Nachdrucken mit einem Rufzeichen beschließt, bleibt unerfindlich).

erfrein« (zur Ehe gewinnen),[15] bot bei der Uraufführung in Weimar am 6. Januar 1781 eine besondere »Pointe, weil der erste König von Corona Schröter gespielt wurde«; diese Pointe machte in den 30 oder mehr Jahre späteren Druckfassungen natürlich keinen Sinn mehr, so dass Goethe die neue Lesart »kein Mädchen mehr erfreun« formulierte. Damit gewinnt die im Munde der Schauspielerin etwas grotesk klingende Feststellung des alten Königs, er (sie!) könne sich trotz aller angebotenen »Spezerein« »kein Mädchen« zur Ehe gewinnen, in ihrer Neufassung einen stärker pointierten Nebensinn: Der König ist zu alt, als dass er ein Mädchen noch durch etwas Anderes als seine Spezereien erfreuen könnte.[16] Damit ist ein leicht verfänglicher Ton in das scheinbar so harmlose Dreikönigskinderlied gekommen oder jedenfalls verstärkt worden, der auch die Aussagen des zweiten Königs schärfer in ein entsprechendes Licht rückt. Ergänzte der erste König die traditionellen Bitten des Heischeliedes um geschenkte (»bezahlen nicht gern«) Ess- und Trinkwaren zu einer Trias, die nun auch die Hoffnung auf die Gunst der Mädchen einschließt, so spricht der zweite König im besten Mannesalter dies direkter aus. Er fühlt sich als Sänger, der besonders bei den »Weibern« reüssiert hat und sich nun entsprechender weiterer Eroberungen ziemlich sicher ist:

> Ich bringe Gold statt Spezerein,
> Da werd ich überall willkommen sein.

Das protzige Pochen auf sein »Gold«, mittels dessen er eher zum Ziele kommen wird als sein Vorredner mit seinen »Spezerein«, hat im Munde des jugendlichen Mannes und Frauenlieblings noch einen fast unübersehbaren, verfänglichen Nebensinn, denn Gold gehört zu den vielsinnigsten Symbolen in Goethes Dichtung:

> Das Gold muß […] als das vielleicht zentralste Ursymbol Goethes überhaupt verstanden werden. In ihm sind sowohl alle vitalen, biologischen Kräfte des Lebens, wie alle höchsten, ideellen Kräfte des

15 Vgl. im Grimmschen Deutschen Wörterbuch (Bd. 3, Leipzig 1862, S. 806): »ERFREIEN […] matrimonio sibi jungere, heiraten«, mit einem Beleg aus Ludwig Uhlands Volksliedersammlung: »er kunt sie nit erfreien«.

16 Indes könnte man auch erwägen, ob nicht die Spezereien selbst ein inzwischen untauglich gewordenes erotisches Angebot symbolisieren, also nicht nur als Mittel zum Zweck eingesetzt werden.

> Geistes [...] noch ungeschieden verbunden. [...] In den Händen des Knaben Lenker und Euphorions repräsentiert das flammende Gold höchste geistige Schöpferkraft. [...] In den Händen Mephistos aber [...] wird das gleiche Gold zur sexuellen Triebkraft im negativen Sinne egoistischer Lustgewinnung, erotischer Besitzgier. [...] in den Fortsetzungsplänen zur »Walpurgisnacht« [...] wird [...] das glühend flüssige Gold mit Phallus und Schoß in Verbindung gebracht.[17]

Resümiert man die Anspielungen in der ersten Hälfte des ›Epiphanias‹-Liedes, so ergibt sich, dass bis hierhin von den ersten beiden der drei Sternsinger entsprechend der neutestamentarischen Erzählung jeweils eine Gabe gebracht wird: »Spezerein«, die für die biblische Myrrhe stehen, und »Gold«. Die traditionelle Reihenfolge ist im Gedicht umgekehrt. Man erheischt im Lied dafür Gegengaben: Kostenloses Essen und Trinken. Unterschwellig wird mit der Anspielung des alten Königs (»Ich erster«) auf die Hochzeit mit einem jungen Mädchen oder des mittleren Königs (»Ich aber«) auf die im Gold symbolisierte pekuniäre und sexuelle Anziehungskraft »bei Weibern« eine Linie erotischen Nebensinns angelegt, von der man annehmen kann, dass sie in der Strophe des jüngsten Königs (»Ich endlich«) weiter geführt und wohl zu Ende gezogen wird.

Ehe davon die Rede sein wird, sei vorweg ein Blick auf ein dem Dreikönigslied in sprachlicher Form und Thematik vielfach verwandtes älteres Heischelied geworfen, das Goethe schon im März 1773 niedergeschrieben und dann 1778 in Weimar in seine Farce ›Das Jahrmarktfest zu Plundersweilern‹ eingefügt hatte. Marmotte singt ein vierstrophiges Lied, das hier unter Weglassung der immer gleichen Refrainwiederholungen wiedergegeben wird:

Ich komme schon durch manche Land
Avecque la marmotte,
Und immer ich was zu essen fand
Avecque la marmotte,
Avecque si, avecque la,
Avecque la marmotte.

17 Wilhelm Emrich, Die Symbolik von Faust II, Bonn 1957², S. 192.

Ich hab' gesehen gar manchen Herrn
Avecque la marmotte,
Der hätt' die Jungfern gar zu gern.
[…]

Hab' auch gesehn manch' Jungfer schön
Avecque la marmotte,
Die täte nach mir Kleinen sehn
[…]

Nun laßt mich nicht so gehn, ihr Herrn
Avecque la marmotte,
Die Burschen essen und trinken gern
[…][18]

Es ist das Bettellied eines der Jungen aus Savoyen, die sich namentlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit ihren Vorträgen und Schaustellungen auf den Rummelplätzen quer durch Europa ihren kärglichen Lebensunterhalt ersangen. Als attraktives Requisit musste vielfach ein Murmeltier herhalten; so auch hier.

Was die wörtlichen und motivlichen Anklänge im späteren Dreikönigslied an dieses Bettellied betrifft, so reichen sie von den Wendungen »Ich komme« (»sind kommen«, v. 5), »ich was zu essen fand« (»ich esse gern«, v. 19 u.ö.), »Die Burschen essen und trinken gern« (»Sie essen gern, sie trinken gern«, v. 3 u.ö.), »Die täte nach mir Kleinen sehn« (»Bei Tage solltet ihr erst mich sehn«, v. 10 – mit identischer Reimbindung) bis hin zu den leicht verfänglichen Anspielungen »Der hätt' die Jungfern gar zu gern« (»Bekannt bei Weibern wohl«, v. 14) sowie »manch' Jungfer schön […] Die täte nach mir Kleinen sehn«[19] (»Ich […] bin der klein' [mir] sind die Damen hold«, v. 17 und 26).

Man kann auch im Heischelied Marmottes eine gewisse Dreigliedrigkeit erkennen: Zuerst und zuletzt geht es um »essen und trinken«,

18 JA 7, S. 170 f.

19 Ob es sich bei dem zwölf Mal benannten und bewusst fremdsprachig bezeichneten Murmeltier auch um eine obszöne Anspielung handelt, steht dahin; immerhin sehen die Jungfern nicht nur begehrlich auf den hübschen schwarzhaarigen Savoyerknaben (vgl. im Epiphanias-Lied: »Ich endlich bin der schwarz'«), sondern offenbar auch auf seine »marmotte«, deren Namen er wohl nicht zufällig selber trägt.

dazwischen aber wird ziemlich deutlich auf erotische Begehrlichkeiten oder Angebote angespielt: Die »Herrn« stellen den »Jungfern« nach, »manch' Jungfer« sieht aus recht eindeutigen Motiven »nach […] dem Kleinen [Sänger]«.

Misst man nach diesem dreigliedrigen Schema das drei Jahre nach der Drucklegung des »Marmotte«-Liedes entstandene, in seinem Heischecharakter durchaus vergleichbare ›Epiphanias‹-Lied, so scheint dessen zweite Hälfte auf einen (gegebenenfalls äußerst drastischen) sexuellen Nebensinn zu deuten. Goethe hielt sich bei solch intendierten Zwei- oder Eindeutigkeiten bekanntlich stets sehr bedeckt und veröffentlichte sie nur in einer metaphorisch verhüllten Form, die für den weniger Eingeweihten nicht ohne weiteres zu entschlüsseln war und ist. Dichterische Produkte zu unverstellt angezogenen tabuisierten Bereichen ließ er nicht zur Veröffentlichung zu, bewahrte die Manuskripte aber sorgfältig (auch im Blick auf seinen poetischen Nachlass) auf; man denke nur an die zurückgehaltenen Walpurgisnacht-Szenen zu ›Faust I‹, das ›Tagebuch‹-Epos oder Teile seiner um 1790 zusammengestellten ›Venetianischen Epigramme‹.[20]

Goethe war mit seiner 1774 entstandenen Posse ›Hanswursts Hochzeit‹ so verfahren, dass er die gröbsten und obszönsten Formulierungen aus dem Manuskript herausnahm und gesondert aufbewahrte; aber auch das derart kastrierte Stück ließ er nicht zu Lebzeiten drucken, so dass es erst (ohne die obszönen Paralipomena) 1836 mit dem Untertitel ›Fragmentarisch‹ erscheinen konnte:

> Goethe las »einige seit 1775 sich erhaltene Fragmente« und den Personenzettel [zu ›Hanswursts Hochzeit‹] am 6. März 1831 Eckermann vor […]. Die Mittheilung der Personennamen und der Hauptstellen

20 Letztere hat O[tto] D[eneke], der sich nur im Nachwort mit seinen Initialen, aber nicht im Editorial als Herausgeber zu erkennen gibt, 1909 in einer bibliophilen Ausgabe vorgelegt, aber immer noch alle verfänglichen Stellen durch Auslassungspunkte ersetzt. Der Verfasser besitzt Otto Denekes Handexemplar, in dem er diese bis dato und seinerzeit noch immer unterdrückten Goetheschen Formulierungen mit Bleistift eingetragen hat: »Alle im Textdruck dieser Ausgabe nur punktiert angedeuteten Zeilen sind im Goethe-Archiv mit vollständigem Text vorhanden. An eine Bekanntgabe ist anscheinend nicht zu denken – die Siegel der Großherzogin Sophie scheinen für alle Zeiten unlöslich zu sein« (Goethe, Venetianische Epigramme, Leipzig 1909, S. 62).

> in »Dichtung und Wahrheit« erklärt Goethe für unmöglich, da er hoffe, »das Gegenwärtiges in guter Gesellschaft, auch wohl in anständigem Familienkreise vorgelesen werde«; aber er sagt: »es mag erhalten bleiben«, und giebt »tiefer Eindringenden, denen diese Dinge künftig zu Gesicht kommen [Aufschlüsse]«.[21]

Damit gibt Goethe den Nachgeborenen die Lizenz, in die Wort-, Metaphern- und Motivfelder seiner Priapea tiefer einzudringen – und da stößt man bekanntlich auf Derbheiten und Obszönitäten jeglichen Kalibers.[22]

Demgegenüber scheint das ›Epiphanias‹-Lied auf den ersten Blick Szenen harmloser Kinder- und Brauchtumsfreuden in einer allerdings leicht burlesken Tonart[23] darzustellen. Doch schon in dem merkwürdigen, wenn auch scheinbar unerfüllbaren Wunsch des ersten Königs, mit seinen Spezereien Mädchen anzulocken und zu gewinnen, sowie in den auf seine Erfolge bei Weibern anspielenden Worten des zweiten Königs deuteten sich bald klarer vernehmbar gewisse erotische (Wunsch)Vorstellungen an, die sich nicht mehr unter die herkömmlichen Bitten um handfeste materielle Gaben oder gastfreie Schmausereien subsumieren lassen.

Dabei fällt auf, dass die traditionelle Trias der königlichen Gaben (Gold, Weihrauch und Myrrhe) in umgekehrter Reihenfolge erscheint, so dass das vom zweiten König verheißene Gold das Spezereienangebot (= Myrrhe) des ersten steigert. Folglich darf man im dritten Symbol, dem Weihrauch, das Achtergewicht der Klimax vermuten. Nun ist dieses Symbol aber in der Strophe mit den Worten des kleinen dritten Königs nicht vorhanden; stattdessen ist von seinem Wunsch die Rede, zuweilen »recht lustig sein« zu können (v. 18). Ob dies Sich-Lustig-

21 WA I, 38, S. 436.

22 Als Beispiel mag auf die in dieser Hinsicht reich bestückten ›Hanswurst‹-Paralipomena hingewiesen werden (WA I, 38, S. 439-449); die reichen von den ›Redenden Namen‹ wie »Hans Arsch« »Matzfoz«, »Schnuckfözgen«, »Sauschwanz«, »Scheismaz«, »Leckarsch« usw. über Metaphern wie »Piphahn« und »Margretlin« (Phallus und Vulva) bis hin zu Motivnotaten wie »Dr Safft = verliebt in Schnuckfözgen und Reckarschgen« oder »Schweinigel hält die Strohkranz Rede«.

23 Etwa in der übertriebenen Selbstanpreisung des zweiten Königs oder mit der frechen Zusammennennung der traditionellen Krippentiere Ochse und Esel mit den angesungenen vornehmen Damen und Herren in der Schlussstrophe.

Machen nur auf zuvor genanntes Essen und Trinken oder auf ein Drittes[24] zu beziehen ist, kann man hier noch nicht sicher sagen.

Von den drei königlichen Gaben ist bis zum Ende der sechsten Strophe der Weihrauch noch keinem der drei Sternsinger zugewiesen; doch dabei kann es sich logischerweise nur um den dritten der Königsdarsteller handeln. So bestätigt es indirekt auch der Eingang der siebten Strophe, in dem die neu festgelegte Reihenfolge der Gaben nochmals ausgesprochen erscheint:

> Wir bringen Myrrhen, wir bringen Gold,
> Dem Weihrauch sind die Damen hold (v. 25 f.).

Wenn es der kleine dritte König[25] ist, der den Weihrauch anbietet, so sind besonders ihm »die Damen hold«.[26] In dieser Hinsicht klang der Wunsch des ersten Königs eher resignierend, der des zweiten (vielleicht grundlos) auftrumpfend, während sich der kleine König der erotischen Entlohnung durch die Damen für seine Weihrauchgabe offenbar ganz sicher ist.

Es ist zu fragen, für genau welche sich hinter dem Weihrauch symbolisch versteckte Gabe die Damen uneingeschränkt ihre Huld schenken. Die Antwort wird man zunächst im Goetheschen Bildgebrauch für das Wortfeld »Weihrauch« suchen müssen.

24 Vgl. eine ähnlich verdeckte Anspielung in Platens 1823 verfasster Komödie ›Der gläserne Pantoffel‹, wo Aschenbrödel den in sie verliebten Prinzen Astolf anredet: »Sie [die Weisen aus dem Morgenland] brachten Weihrauch; diesen bringt auch Ihr« (Platens sämtliche Werke, hrsg. von Karl Goedeke, Bd. 3, Stuttgart o.J., S. 44).

25 Erinnernd an das begehrliche Wohlgefallen, mit dem die Jungfern im »Marmotte«-Lied den kleinen, schwarzhaarigen Jungen anschauen.

26 In einem seit dem 15. Jahrhundert überlieferten Dreikönigs-Volkslied ist das Adjektiv »hold« noch dem »Gold« zugeordnet, während Goethe die Reimbindung zwar beibehält, die ›Gegengabe‹ der Frauenhuld aber bezeichnenderweise auf den »Weihrauch« bezieht (»Wir seynd die König vom finstern Stern, / Und brächten dem Kindlein ein Opfer gern, / Myrrhen, Weihrauch und rothes Gold, / Wir seynd dem Kindlein ins Herz nein hold«; FBA 8, S. 269 sowie FBA 9.3, S. 482-484). – Wilhelm Busch kehrt in seiner Schauerballade ›Die kühne Müllerstochter‹ die Sachlage um. Die drei Räuber bringen keine Gaben wie die Heiligen drei Könige, sondern sie wollen mit Vorliebe (und mit Gewalt) Dreierlei: »Der zweite will Blut, der dritte will Gold, / Der erste der ist dem Mädel hold« (W. B., Gesammelte Werke in sechs Bänden, hrsg. von Hugo Werner, Bd. 2, Stuttgart 1982, S. 258); die Reimbindung Gold/hold erinnert an das alte Volkslied und knüpft nicht zufällig zugleich an das Streben nach Frauenhuld in Goethes ›Epiphanias‹-Gedicht an.

Im Oktober 1767 verfasste der gerade einmal achtzehnjährige Goethe sein ›Hochzeitlied. An einen Freund‹ (veröffentlicht 1769): Die Hochzeitsnacht wird »im Schlafgemach« imaginiert, in das der leibhaftige Liebesgott Gott Amor eingekehrt und wo das »Brautbett« aufgeschlagen ist:

Es blinkt mit mystisch heil'gem Schimmer
Vor ihm der Flammen blasses Gold,
Ein Weihrauchwirbel füllt das Zimmer,
Damit ihr recht genießen sollt.
[…]
Schnell hilft dir Amor sie entkleiden,
Und ist nicht halb so schnell als du;
Dann hält er schalkhaft und bescheiden,
Sich fest die beiden Augen zu.[27]

In der handschriftlichen Erstfassung dieses Gedichtes ist die Assoziation ›Weihrauch‹ im Brautgemach der Hochzeitsnacht noch etwas eindeutiger gefaßt:

[…] Der Fackel Schimmer
Umglänzt ihn, und ihr flammend Gold
Treibt Weihrauch Dampf, der durch das Zimmer
In wollustvollen Wirbeln rollt.[28]

Diese anspielungsreichen Formulierungen lassen Karl Eibls Feststellung, »von der dezenten Schlusswendung abgesehen verzichtet Goethe jedoch auf die bei diesem Thema naheliegenden Pointen«,[29] als nicht ganz zutreffend erscheinen. Das Weihrauch-Motiv hatte Goethe auch im etwa gleichzeitig verfassten Gedicht ›Die Nacht‹ verwendet. Der Liebhaber verlässt nach einer Liebesnacht die Hütte der Geliebten; seine hauptsächliche Wahrnehmung ist wiederum auf den Weihrauch fixiert:

Und die Birken streun mit Neigen
Ihr den süßten Weihrauch auf.

27 FA I, 1, S. 87 f.
28 Jahrb. FDH 2003, S. 334.
29 FA I, 1, S. 805 (Eibl kommentiert übrigens fast ausschließlich eine andere Fassung, als er im Textteil wiedergibt).

[…]
Welche schöne, süße Nacht!
Freude! Wollust! Kaum zu fassen![30]

Die geradezu wollüstig-sinnliche Funktion des Weihrauchs in der Lyrik des frühen Goethe fällt doch etwas aus dem Rahmen.[31] Die Berufung entsprechender Wortfelder[32] weist auf eine bestimmte Bedeutung des gestreuten und verbrannten Weihrauchs in diesen Gedichten hin, Wendungen wie »der Flammen blasses Gold« sowie »der Fackel […] flammend Gold« stimmen verblüffend zu Wilhelm Emrichs Erkenntnis, das »glühend flüssige Gold« stehe eindeutig in sexuellen Konnotationen.[33]

Jedenfalls dürften mit den »wollustvollen Wirbeln« nicht nur Attribute des Brautgemachs und mit den ihre Pollen oder Samen streuenden, sich neigenden Birken nicht nur Naturbilder im Zusammenhang mit einer Liebesbegegnung angesprochen sein. Die stereotype Verbindung mit der »Weihrauch«-Metapher lässt vielmehr einen spezifischen Anspielungsaspekt vermuten.

Der im Kreis der Dreikönigslieder natürlich immer wieder berufene »Weihrauch« hat, wohl auch durch die eigentliche lateinische Wortbedeutung[34] angeregt, zu gegenüber dem biblischen Text und dessen Interpretation recht gegensätzlichen Assoziationen geführt:

> Tūs, tūris, n. (v. θύος), der Weihrauch […] mascula tura, männlicher od. Tropf-Weihrauch, als die beste Sorte zum Opfer.[35]

30 Ebd., S. 84 f.

31 Weihrauch im Zusammenhang mit der Hochzeitszeremonie verwendet auch Donizetti in der berühmten Wahnsinnsarie seiner 1835 uraufgeführter Oper ›Lucia di Lammermoor‹: »Suona di nozze! Il rito per noi appressa […]. Ardon gl'incensi« (Text von Salvatore Cammarano: »Es klingen die Hymnen, unsere Hochzeit beginnt […]. Schon glimmt der Weihrauch«; III, 5). Ähnlich in Puccinis 1926 uraufgeführter Oper ›Turandot‹, wo zu Beginn des 2. Aktes der Hofschreiber Pong eine Hochzeit vorbereitet: »Io preparo […] gli incensi« (ich präpariere die Weihrauchopfer). – Es wäre auch an den (antiken) Brauch zu erinnern, im Brautgemach Fackeln zu entzünden.

32 »genießen«, »entkleiden«, »wollustvoll«, »schöne, süße Nacht«, »Freude!«, »Wollust!«

33 Vgl. Emrich, Symbolik (Anm. 17).

34 Vgl. Anm. 4.

35 Karl Ernst Georges, Kleines lateinisch-deutsches Handwörterbuch, 6. Aufl., Leipzig 1890, Sp. 2597.

Unter anderem mit Weihrauch opferte man vornehmlich der Liebesgöttin Venus.[36] Gleichsam verkürzt ist in diesem Bezug auch vom »Altar der Liebe« die Rede.[37]
Gänzlich auf die Geliebte übertragen und ohne Bezug auf eine Gottheit, begegnet die Weihrauch-Metapher[38] überaus häufig seit dem Barock. In Johann Christian Günthers Gedicht ›An die Liebe‹ wird in der dritten Strophe zwar Amor angesprochen, doch der Liebesgott ist lediglich noch dazu da, die junge Dame zu bewegen, die Weihrauchopfer ihrer Verehrer anzuregen und zu empfangen:

Geh, bring ihr die Empfindung bey,
Warum sie jung und artig sey
Und wenn und wie man lieben solle!
Geh, flöß ihr deine Klugheit ein;
Es wird ihr mehr als eine Rolle
Verliebter Sclaven Weihrauch streun.[39]

Goethe kannte die Gedichte Günthers und war auch mit dem spätbarocken Roman »Die asiatische Banise« vertraut, wo es in ähnlichen Bezüglichkeiten heißt:

> […] was die Priester unserer Götter öffentlich vor Ehebruch schelten, das wird durchgehends eine Galanterie geheißen. In summa, die Liebe wäre mir ewig verhaßt geblieben, wenn ich nicht an Ihrer Hoheit nunmehr den Unterschied selber bemerken könne, wie rein

36 Als ein Beleg unter vielen sei nur auf eine etwas entlegene Passage im Barockroman ›Die Kunst- und Tugend-gezierte Macarie‹ der Macarie Stockfleth (Bd. 1, Nürnberg 1669, S. 124) hingewiesen: » […] den dritten / den Tempel der Liebe / in welchem wir der Venus opfern«.

37 Daniel Caspar von Lohenstein, Großmütiger Feldherr Arminius, Bd. 2 (1690), Nachdruck Frankfurt am Main 1973, S. 1313.

38 Valentin Schumann hatte zuvor an vielen Stellen seines ›Nachtbüchlein‹ (1559) das Weihrauchspenden durch die eindeutig zweideutige »Zins«-Metapher ersetzt. Der Liebhaber gibt Zins oder zinst seiner Geliebten (meist in Bett-Szenen und damit in unverkennbarer erotischer Bedeutung): »sein zinß geben«; »nächtlicher zynß«, »sein zinß außrichten« (hrsg. von Johannes Bolte [= BLV CXCVII]. Tübingen 1893, S. 17, 242, 249, 279, 291, 322; 244, 267; 279 et pass.).

39 Johann Christian Günther, Werke, hrsg. von Reiner Bölhoff, Frankfurt am Main 1998, S. 779. – Vgl. auch in Günthers Gedicht ›Die beständige Liebe‹: »Und darum hab ich dich / Zur Göttin auserlesen [… meine Treu] / Die dir der Lüste Weihrauch brennet« (Sämtliche Werke, hrsg. von W. Krämer, Bd. 1, Leipzig 1930, S. 32).

> und unverfälscht ihr Liebes-Weihrauch, welchen Sie Ihrem Prinzen angezündet haben, gegen den andern häßlichen Brunst-Opfern hervorleuchtet.[40]

Diese Übertragung des Weihrauchopfers für die Götter oder eine Gottheit auf die Weihrauchspende für eine Frau bleibt vom Barock bis zur Goethezeit poetischer Usus. In Mozart/da Pontes Oper ›Le nozze di Figaro‹ (1786) ist es auf den Punkt gebracht:

> […] femmine
> […]
> A cui tributa incensi
> La debole ragion.[41]

Ähnlich formuliert es etwa auch Musäus in seinem ›Libussa‹-Märchen:

> […] sie war stolz und übermütig, begehrte wie eine Göttin verehrt zu sein; und wenn ihr nicht stets Weihrauch duftete, war sie launisch […].[42]

Novalis überträgt das bisher der Muse der Liebesdichtung Erato dargebrachte Weihrauchopfer auf eine Geliebte, deren Namen auf die Göttin der Liebe selbst verweist:

> Die beste Muse ist Cythere;
> mein Weihrauch dampfet dir nicht mehr, Erato.[43]

Ähnlich war schon in der vierten der ›Römischen Elegien‹ Goethes das Weihrauchopfer ausdrücklich den Göttern entzogen und auf die ver-

40 Anselm von Ziegler und Kliphausen, Die asiatische Banise. Text nach der Ausgabe von 1707, München 1965, S. 75. – Vgl. auch in Daniel Caspar von Lohensteins Gedicht ›Rede der sich um die bösen Lüste zu fliehen, mit einem glühenden Brande tötenden Maria Coronmelia‹ die Wollustphantasien einer von ihrem Ehemann getrennten Nymphomanin: »Mein Auge sieht sich um nach fleischlichem Vergnügen, / Stellt hundert Männer mir als ihren Werkzeug für. / Wie Flammen von dem Öl und Weihrauch Zunder kriegen« (von Lohenstein, Gedichte, hrsg. von Gerd Henniger, Berlin 1961, S. 15).

41 »Die Frauen […] sind des teuren Weihrauchs wahrhaftig gar nicht wert« (IV. Akt, 13. Szene).

42 Johann August Musäus, Libussa, in: Volksmärchen der Deutschen, hrsg. von J. E. Poritzky, Bd. 1, Berlin1920, S. 354.

43 Novalis, Schriften, Bd. 1, hrsg. von Jakob Minor, Jena 1907, S. 123.

göttlichte »Gelegenheit« übertragen, die sich am Schluss des Gedichts scheinbar in einem geliebten und begehrten Mädchen verkörpert:

Fromm sind wir Liebende, still verehren wir alle Dämonen,
Wünschen uns jeglichen Gott, jegliche Göttin geneigt.
[…]
Doch verdrießet es nicht die Ewigen, wenn wir besonders
Weihrauch köstlicher Art Einer der Göttlichen streu'n.[44]
[…]
Eher lockten wir selbst an die Fersen, durch gräßliche Taten,
Uns die Erinnyen her […]
Als dem reizenden Dienst unser Gemüt zu entziehn.
Diese Göttin, sie heißt Gelegenheit! lernet sie kennen
[…]
Gern ergibt sie sich nur dem raschen tätigen Manne,
Dieser findet sie zahm, spielend und zärtlich und hold.
Einst erschien sie auch mir, ein bräunliches Mädchen
[…]
Und ich verkannte sie nicht, ergriff die Eilende, lieblich
Gab sie Umarmung und Kuß bald mir gelehrig zurück.[45]

Die göttliche »Fortuna occasio«,[46] die glückliche Gelegenheit zur Liebesbegegnung, wird mit dem »bräunlichen Mädchen« identifiziert. Dem »raschen tätigen Mann«, der nur ihr allein seinen »Weihrauch köstlicher Art« opfert, ist sie »hold« und »bald« zu Willen. Ganz offenbar gewährt sie ähnlich den Damen im ›Epiphanias‹-Gedicht dem Weihrauchspender ihre Huld.[47]

44 Die Wendung erinnert wohl nicht zufällig an die Bedeutung des lateinischen Substantivs »tūs« (vgl. Anm. 35). – Goethe vermeidet hier wie fast immer eine plumpe absolute Metaphorisierung des Weihrauchs, wie sie etwa de Sade durchgängig in seinem, ›Justine‹-Roman von 1791 bietet, wo das Bild vom männlichen »encense« stets für das semen virile steht.

45 FA I, 1, S. 403-405.

46 Ebd., S. 1106.

47 Das Motiv der »an die Fersen« gelockten Erinnyen (oder Schlangen) kann man vielleicht auch im Zusammenhang mit der 18. Römischen Elegie sehen, in der auf das antike Bild für die Ansteckung mit der Venerischen Krankheit durch wahllose Liebesbegegnungen (zuerst in Vergils Ecloge III, 92) angespielt wird: »Aber ganz abscheulich ists auf dem Wege der Liebe / Schlangen zu fürchten und Gift unter den Rosen der Lust« (FA I, 1, S. 429).

Hermann Bernauer

»Selbstbewusste Illusion«

Zur Wirkungsabsicht von Goethes ›Römischem Carneval‹

1.

Die Rezeption des ›Römischen Carnevals‹[1] ist von den kritischen Bemühungen um Goethes frühklassische Ästhetik bloß gestreift worden.[2] Zwar hat die neuere Kritik wiederholt den Formwillen thematisiert, der sich, deutlich genug, in dem kurzen Text ausspricht (und der Name des Autors lässt ja auch mehr erwarten als eine Schilderung fremder Gebräuche, kurioser Masken und Kostüme, wie sie, begleitet von illuminierten Kupfern, in einem ›Journal des Luxus und der Moden‹ anzutreffen waren).[3] Doch hat man die Disziplinierung, die Goethes Text dem

1 Wir zitieren ›Das Römische Carneval‹ (unter Verwendung der Sigle RC) nach der Münchner Ausgabe (künftig als: MA), Bd. 3/2: Johann Wolfgang Goethe, Italien und Weimar. 1786-1790, hrsg. Hans J. Becker u.a., München 1990, S. 215-270.

2 Das gilt sowohl für die nicht sehr zahlreichen Studien zum ›Römischen Carneval‹ (siehe im Folgenden Anm. 3, 4, 5, 6, 7) wie für die Forschung zu Goethes Ästhetik, die es unterlassen hat, ›Das Römische Carneval‹ als Beispiel heranzuziehen. Auch die neue, weit ausgreifende Studie von Norbert Christian Wolf, Streitbare Ästhetik. Goethes kunst- und literaturtheoretische Schriften 1771-1789, Tübingen 2001, verzichtet darauf.

3 »Urspünglich sollte das Werk [d. i. ›Das Römische Carneval‹] in Bertuchs Journal des Luxus und der Moden erscheinen, aber das kleine Format dieses Journals hätte die Wirkung der Bilder beeinträchtigt. Daher wurde die Schrift schließlich [1789] als selbständiges Buch in Quartformat von Unger in Berlin gedruckt«, informiert uns Ludwig Uhlig in seiner, in mehrerer Hinsicht wichtigen, Studie (ders., Goethes Römisches Carneval im Wandel seines Kontexts, in: Euphorion 72, Heidelberg 1978, S. 84-95, hier S. 85). Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. auch den Herausgeberkommentar in Bd. 3/2 der Münchner Ausgabe, S. 547-553, ferner den Kommentar in MA 15: Italienische Reise, S. 1168-1171). Zum ›Journal des Luxus und der Moden‹, in dessen Januarausgabe 1790 dann die Zweitauflage erschien, vgl. Angela Borchert u. Ralf Dressel (Hrsg.), Das Journal des Luxus und der Moden. Kultur um 1800, Heidelberg 2004; zur Praxis der Illustrierung besonders

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-007 | CC BY-NC-SA 4.0

Volksfest auferlegt, meist psychologisch, mit seiner Aversion gegen Massenaufläufe, erklärt;[4] manchmal auch historisch-politisch, mit seinem Vorbehalt gegen alles, was an die zeitgenössischen revolutionären Umtriebe gemahnen mochte.[5] Einen Erklärungsversuch ästhetischer Art hat einzig Graczyk unternommen, mit ihrer Rückführung des goetheschen Textes auf das Genre des Tableaus.[6] Davon wird im Folgenden zu handeln sein. Die übrigen Versuche haben sich im Hinweis auf Goethes »in Rom gewonnene klassizistische Position« erschöpft.[7]

Hingegen hat man bemerkt, dass ein anderer, noch kürzerer Text aus dem nachrömischen Jahr, ›Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt‹,[8] eine Ästhetik in nuce enthält, die über den Anlass seiner Publikation hinausweist.[9] Berichtet wird da von Theaterbesuchen, besonders von einer Aufführung der Locandiera Goldonis, bei welcher die Rolle der jungen Gastwirtin von einem männlichen Schau-

den Beitrag von Renate Müller-Krumbach, »Da ich den artistischen Theil ganz zu besorgen habe«. Die Illustrationen für das Journal des Luxus und der Moden von Georg Melchior Kraus (S. 217-225).

4 So vor allem Ralf Jucker, ›Das Römische Karneval‹. Mit Gesetz und Ordnung gegen Gedränge, in: Goethe-Jahrbuch 111, Weimar 1994, S. 35-44, bes. S. 42-44.

5 So Horst Albert Glaser, Karneval und Karnevalstheorien – anlässlich Goethes ›Das römische Karneval‹, in: Klaus Manger (Hrsg.), Italienbeziehungen des klassischen Weimar, Tübingen 1997, S. 101-112, bes. S. 104-106.

6 Annette Graczyk, Das Tableau als Ordnungsfunktion im ›Römischen Carneval‹ (1789), in: dies., Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft, München 2004, S. 211-224.

7 So Gerhard R. Kaiser, E. T. A. Hoffmanns ›Prinzessin Brambilla‹ als Antwort auf Goethes ›Römisches Carneval‹. Eine Lektüre im Lichte Baudelaires, in: Klaus Manger (Hrsg.), Italienbeziehungen, a.a.O. (Anm. 5), S. 215-242, das Zitat S. 232. Der Fairness halber sei unterstrichen, was schon der Titel seines Beitrags zu verstehen gibt: dass es dem Autor nicht in erster Linie um Goethes Carneval geht, sondern darum, die Rezeption dieses Textes literarhistorisch zu perspektivieren.

8 Wir zitieren ›Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt‹ (unter Verwendung der Kürzel FR) nach Band 3/2 der Münchner Ausgabe (vgl. Anm. 1), S. 171-175.

9 Vgl. Dieter Borchmeyer, »Saat von Göthe gesäet …«. Die ›Regeln für Schauspieler‹ – Ein theatergeschichtliches Gerücht, in: Wolfgang F. Bender (Hrsg.), Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, Stuttgart 1992, S. 261-287: »In diesem Begriff [der ›selbstbewussten Illusion‹] ist beinahe die ganze klassisch-weimarische Theaterästhetik in einer Nuss enthalten« (S. 286); und nochmals zugespitzt (ohne das einschränkende »beinahe«) in: ders., Goethe der Zeitbürger, München 1999, S. 230.

spieler interpretiert wurde.[10] Eine alte Praxis dies, die sich zu Goethes Zeiten nur noch in Rom (und im übrigen Kirchenstaat[11]) erhalten hatte, und die sein Ich-Erzähler explizite mit dem Karneval in Zusammenhang bringt.[12] Indem er auf die Wirkung reflektiert, die sie bei ihm hervorruft, wird er inne, weshalb die Kunst des Schauspielers sein »Vorurteil«[13] gegen eine so unnatürliche, distanzierende Art der Repräsentation verstummen lässt. Ein gesteigertes, »doppelte[s] Vergnügen«[14] ist die Wirkung, in welcher das »römische Herkommen«[15] seine Rechtfertigung findet.

Umgekehrt wird das Vergnügen am römischen Karneval (wie es der Erzähler der Karnevalsschrift für wünschbar hält[16]) durch eine doppelte Schwierigkeit in Frage gestellt, die jenem »doppelten Vergnügen« mit einiger Genauigkeit entspricht. Kommt hinzu, dass der Erzähler im ›Römischen Carneval‹ auf den nur wenige Wochen zuvor publizierten Text der ›Frauenrollen‹ verweist.[17] Beiläufig allerdings,[18] so dass die Spur von der Kritik bislang nicht aufgenommen wurde.[19] Das soll nunmehr

10 Vgl. Carlo Goldoni, La locandiera, hrsg. Von Sara Simone u. Teresa Megale, Venezia 2007.

11 Mit Ausnahme der damals auch noch zum Kirchenstaat gehörigen Stadt Bologna, wie der Erzähler (in: FR, S. 172) angelegentlich festhält.

12 Vgl. FR, S. 172.

13 FR, S. 173.

14 Ebd.

15 FR, S. 172.

16 Dazu im Folgenden mehr.

17 ›Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt‹ erschien erstmals in Wielands Teutschem Merkur, im Novemberheft des Jahres 1788. ›Das Römische Carneval‹ erschien zur Ostermesse 1789.

18 Am Ende des Abschnitts »Theater«, RC, S. 244: »Es würde uns hier zu sehr von unserm Zwecke abführen, wenn wir uns in eine umständliche Beschreibung der Theater, und was die römischen allenfalls besonderes haben möchten [!], hier einlassen wollten. Unsre Leser erinnern sich, dass an andern Orten von diesem Gegenstande gehandelt worden.«

19 Glaser 1997 wirft als einziger der Carneval-Interpreten einen Seitenblick auf die ›Frauenrollen‹, interessiert sich aber nicht für den ästhetischen Aspekt des Rollentauschs. Diskutiert werden bei ihm vielmehr die zeitgenössischen Spekulationen über den Ursprung des Karnevals in den antiken Saturnalien. Die ›Frauenrollen‹ seien der Beleg, dass Goethe »in dem Transvestismus eines der energetischen Potentiale des Karnevals ahnte« (S. 107). Italo Michele Battafarano, der dem ›Römischen Carneval‹ sechsundvierzig Seiten widmet (Ders., Die im Chaos

geschehn. Zunächst folgen einige Beobachtungen zur Karnevalsschrift; dann kommen wir auf die ›Frauenrollen‹ zurück.

2.

Die Wirkung des Karnevals auf Goethe war zunächst so negativ, dass er darüber erklärtermaßen nichts zu sagen hatte. »Zu schreiben ist davon gar nichts«, bemerkt er in einem Brief an Charlotte von Stein.[20] Diese Stelle wird von der Kritik oftmals zitiert. Fast ebenso oft auch jene zweite, die einen Hinweis gibt, weshalb er ›Das Römische Carneval‹ dennoch geschrieben hat. Es sei vor allem die Einsicht in die dem »Volksfest« zugrundeliegende Form gewesen, in seinen »entschiedenen Verlauf«, die ihn dazu gebracht habe, das »bedeutende Naturerzeugnis und National-Ereignis« zu beschreiben. So der späte Goethe im »Zweiten Römischen Aufenthalt«.[21]

Der Widerstreit zwischen spontaner Ablehnung und dem doch noch gefassten Entschluss, über das Volksfest zu schreiben, hat im ›Römischen Carneval‹ deutliche Spuren hinterlassen. Denn es ist ein Text, der seine Problematik selber anzeigt. Gleich eingangs kommt die Befürchtung zur Sprache, »daß eine solche Feierlichkeit eigentlich nicht beschrieben werden könne«.[22] Der »Einwurf« kommt von Seiten eines fiktiven Lesers, dem der Erzähler beizustimmen scheint. Bringt er doch selbst eine zweite Schwierigkeit vor, welche die erste »[n]och bedenklicher« erscheinen lässt. Die Schwierigkeit nämlich, dass »das Römische Carneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht [...] weder einen ganzen, noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüt befriedige«.[23] Da muss es

blühenden Zitronen. Identität und Alterität in Goethes »Italienischer Reise«, Bern 1999), weckt mit seinen Kapitelüberschriften ›Der Corso als Theaterraum‹ (S. 211) und ›Der Karneval als Volkstheater‹ (S. 215) große Hoffnungen; doch erwähnt er die ›Frauenrollen‹ nicht und sieht überhaupt von bühnenästhetischen Erwägungen ab.

20 Vom 17. Februar 1787, zitiert nach: Johann Wolfgang Goethe, Briefe aus Italien. 1786-1788, hrsg. von Peter Goldhammer, München 1982, S. 78.

21 Zitiert nach: MA 15, S. 612. 1829 nahm Goethe den Text des ›Römischen Carnevals‹ in den dritten Band seiner ›Italienischen Reise‹ auf.

22 RC, S. 218.

23 Ebd.

überraschen, wenn nur wenige Zeilen später der Erzähler frohgemut verspricht, dass »diese Bedenklichkeiten [...] bald gehoben« seien, und in der Folge, im Kapitel »Gedränge«, sogar einen Leser imaginiert, der künftig den Karneval mit dem Buch in der Hand betrachten wird.[24]

Doch sei der Blick zunächst auf den Beginn des Textes selbst zurückgelenkt. Denn ›Das Römische Carneval‹ zeigt seine Problematik nicht nur an, sondern entfaltet sie bereits in den ersten drei Abschnitten so weit, dass uns ein Lektüreschlüssel an die Hand gegeben ist. Angezeigt wird eine Schwierigkeit des Sehens. Und eine Schwierigkeit der Beschreibung. Und zugleich wird die Bühne bereitet für eine Inszenierung des prekären Verhältnisses zwischen den beiden. Prekär, so will uns scheinen, ist indes bereits die Art und Weise, wie sich der Erzähler die (supponierte) Schwierigkeit des Sehens argumentativ zunutze macht. Ist die Schwierigkeit des Fremden, auf den er sich beruft, wirklich dazu angetan, auch den Versuch einer Beschreibung zu entwerten? Ließe sich nicht ebensogut, vielleicht sogar mit besseren Gründen argumentieren, dass gerade die (supponierte) Unmöglichkeit, den Karneval unvermittelt aufzunehmen, eine Beschreibung legitimiert?

Die ersten Zeilen sind von der Kritik bisher nicht hinterfragt worden. Auch von Graczyk nicht, die doch mit ihrer These, dass Goethes ›Römisches Carneval‹ zum Genre des Tableaus gehöre, das Verständnis des Textes maßgeblich befördert hat.[25] Allerdings schränkt Graczyk den Interpretationsspielraum auch wieder ein und zwar, wie wir schon hier anzeigen wollen, in unzulässig verkürzender Weise. Denn wenn »Tableau« für Graczyk impliziert, dass der Karneval zu einem »Wissensbereich« wird, oder, wie sie ebenfalls formuliert, dass im ›Römischen Carneval‹ »[d]as ästhetische Potential [des realen Karnevals] zur Ordnung des didaktischen Bildungsinteresses verengt« wird,[26] so verengt sie ihrerseits das Bedeutungspotential des goetheschen Textes.

Statt von einem »didaktischen Gestus« wie Graczyk,[27] möchten wir lieber von einem pädagogischen Gestus sprechen, der mehr umfasst, als die Vermittlung von Wissen. Unbestritten bleibt dabei, dass Goethes

24 »... und das von manchem, mit diesem Buche in der Hand, künftig betrachtet werden wird« (RC, S. 232).

25 Vgl. Graczyk 2004 (wie Anm. 6), S. 211-224.

26 Ebd., S. 222.

27 Ebd.

Text prononciert auf Wirkung aus ist. Sobald man aber nach dem Modell-Leser fragt,[28] wird deutlich, dass ihm nicht nur die Rolle eines Empfängers von Belehrung zugeschrieben wird. Wir haben bereits jenen fiktiven Leser erwähnt, der die Vermittlerrolle des Erzählers in Frage stellt, mit seinem Zweifel am Gelingen einer (bloßen) Beschreibung. Jenem Leser ist der Modell-Leser zumindest verwandt; schon deshalb, weil er ebenfalls in engem Bezug zu dem »fremde[n] Zuschauer« steht, der, wir ergänzen nun das Zitat, »nur *sehen* will und kann«.[29]

Ein beliebiger Zuschauer ist Goethes Fremder kaum. Das lässt schon die Auszeichnung seines Sehenwollens bei der Nennung im Druck vermuten.[30] Zugleich wird auch sein Sehenkönnen ausgezeichnet, doch gibt die Formel »nur […] will und kann« nicht ohne weiteres preis, wie sich Sehenwollen und Sehenkönnen bei dem Fremden zueinander verhalten. Denn könnte er, was er will (wie die Formel, losgelöst vom Kontext, besagt), so wäre über ihn, seine Wahrnehmung und den Karneval auch kein Wort weiter zu verlieren.[31] Offenbar, so müssen wir schließen, will der Fremde anders sehen als er kann: sehen in einem emphatischen Sinne. Und sein Anspruch wird ja auch im Text umschrieben. Wir haben den Passus bereits zitiert. Der Karneval vermag sein Auge nicht zu »ergötzen«, noch »befriedigt« er sein Gemüt; so dass er weder einen »erfreulichen« noch einen »ganzen« Eindruck gewinnt. In kunstvoll geordnetem Periodenbau wird angezeigt, dass seine Schwierigkeit, die Schwierigkeit des Sehens bereits eine doppelte ist.

Einen »ganzen« Eindruck zu gewinnen, zu fassen, was vors Auge tritt, ist indessen ein stetes Anliegen Goethes selbst. Das darf nicht unerwähnt bleiben, auch wenn wir die Diskussion vorerst nicht ausweiten

28 Zum Modell-Leser vgl. Umberto Eco, Lector in fabula, Milano 1979.

29 RC, S. 218.

30 Unter den gängigen Goetheausgaben, geben nur die Münchner Ausgabe (Bd. 3/2) und die Frankfurter Ausgabe im Kontext der ›Italienischen Reise‹ (Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden (künftig: FA), Bd. 15/1: Italienische Reise, hrsg. Christoph Michel u. Hans-Georg Dewitz, Frankfurt am Main 1993, S. 518), den Schrägdruck von »sehen« wieder, so, wie das Wort in der Erstausgabe (Weimar & Gotha 1789, bei Unger) stand.

31 Erstaunlicherweise ist dieser Passus von der Goethe-Forschung bisher nicht problematisiert worden.

möchten. Apel spricht sogar von einem »Sehprogramm«,[32] das Goethe (in Absetzung von den Wahrnehmungskonventionen der Aufklärung) bereits in seiner Jugend aufgenommen habe, im Anschluss zunächst an Herder (und damit auch an Hamann[33]), um es dann in allen drei Bereichen weiter zu verfolgen, denen sein Studium in Italien galt. Integrativer Zug sei immer das Streben nach Wesenserkenntnis gewesen.[34] Und dieses gerade auch im Verfolg seiner eigenen Kunst. Denn »Styl[,] der höchste Grad[,] wohin [die Kunst] gelangen kann«, ruhe »auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge«. So Goethe in einer weiteren kurzen Schrift des nachrömischen Jahrs, in dem programmatischen Aufsatz ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl‹.[35] Kunst war (wie auch dieses Zitat belegt) für Goethe letztlich mimetische Kunst. Und da er niemals zweifelte an der »Organisiertheit des Menschen auf die Natur hin«,[36] konnte er vom Künstler fordern, die (Erfahrungs-)Wirklichkeit zu rekonstruieren,[37] nachdem er

32 Friedmar Apel, Die Wiederherstellung der Wirklichkeit. Goethes Kunstanschauung 1771-1805, in: FA I, 18: Ästhetische Schriften 1771-1805, hrsg. Friedmar Apel, Frankfurt am Main 1998, S. 1007-1048; »Sehprogramm« S. 1023 u. ö., ähnlich »Sehprojekt« S. 1024 u. ö.

33 Vgl. Ebd., S. 1014-1022.

34 Vgl. das berühmte Selbstzeugnis in dem Brief an Herder vom 10.November 1786: »Meine Übung, alle Dinge wie sie sind [!], zu sehen und zu lesen, meine Treue, das Auge licht sein zu lassen, meine völlige Entäußerung von aller Prätention machen mich hier höchst im stillen glücklich« (Goethe, Briefe aus Italien [wie Anm. 20], S. 20).

35 MA 3/2, S. 186-191. Der eben zitierte Passus S. 188. Goethe gewinnt seine Argumente an Beispielen der Malerei, doch handelt er ausdrücklich von »alle[r] Kunst« (S. 174). Daran erinnert auch Wolf, Streitbare Ästhetik (Anm. 2), S. 348.

36 Vgl. FA I, 18, S. 1025.

37 Ebd., S. 1024: »Als subjektiv geformtes Material, als stillgestellter Übertragungsprozess, bildet die Kunst sistiert den objektiven Prozess der Entstehung von Wirklichkeit ab. Mit dieser Erkenntnis will Goethe die Wirklichkeit […] neu erfinden, um sie wiederherzustellen.« Vorwurf der Analyse sind für Apel hier die Spinoza-Studien; doch könnte er weitere Goethetexte heranziehen zur Bestätigung, »Literarischer Sansculottismus« etwa, von 1795, oder die »Einleitung [in die Propyläen]« von 1798. Vgl. auch Erich Kleinschmidt, Klassik als ›Sprachkrise‹. Probleme des Sprachbewusstseins um 1800, in: Wilhelm Vosskamp (Hrsg.), Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken, Stuttgart 1993, S. 25-41: »Die sprachliche Neuerschaffung der Welt durch den Dichter [ist] ›klassisch‹ aus der im Text eine ›andere‹ Natur schaffenden Eigenkraft der Gegenstände abgeleitet« (S. 30).

sie erfasst, in ihren »Gestalten«,[38] direkt in der Natur[39] oder durch die klassisch-antiken Kunstzeugnisse vorbildlich vermittelt; oder drittens auch, nachdem er sie erfasst aufgrund eines (selektiven) Studiums der »Sitten der Völker«.[40] Wobei die Frage allerdings offenblieb, wie der Übertritt von den Natur- in Kunstgestalten zu denken sei,[41] zumal der produktive Spielraum des Künstlers nicht geregelt werden sollte, nach dem Selbstverständnis Goethes, der ihn ja auch selbst in Anspruch nahm bei der Wahl seiner Darstellungsmittel.[42]

Dem Fassenwollen entspräche nun ein Tableau ganz gewiss. Und gewiss lässt sich ›Das Römische Carneval‹ über weite Strecken als Tableau begreifen. Denn es zeigt manche der Züge, die für ein Tableau typisch sind. Vor allem den Zug zur Unterteilung und zur Fixierung des darzustellenden Geschehens in einzelne Momente. Graczyk betont, dass

38 Der oben zitierte Passus aus ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl‹ läuft weiter: »… auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist[,] es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.«

39 Zum Beispiel durch ein Studium der Metamorphose der Pflanzen.

40 Vgl. Goethes Rückblick in dem Aufsatz ›Schicksal der Handschrift‹, der 1817, als eine Beigabe zur Neuauflage seiner in Italien konzipierten Studie ›Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären‹, erschien: »Wie die begünstigte griechische Nation verfahren um die höchste Kunst im eignen Nationalkreise zu entwickeln, hatte ich bis auf einen gewissen Grad einzusehen gelernt, so dass ich hoffen konnte nach und nach das Ganze zu überschauen, und mir einen reinen, vorurteilsfreien Kunstgenuss zu bereiten. Ferner glaubte ich der Natur abgemerkt zu haben wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild, als Muster alles künstlichen, hervorzubringen. Das dritte was mich beschäftigte waren die Sitten der Völker. An ihnen zu lernen, wie aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand ein drittes hervorgeht, was weder Kunst noch Natur, sondern beides zugleich ist, notwenig und zufällig, absichtlich und blind. Ich verstehe die menschliche Gesellschaft« (Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden, in: MA 12, S. 69).

41 Goethe versagt uns die Auskunft, wenn er seine begriffliche Unterscheidung von »einfache Nachahmung der Natur«, »Manier« und »Styl« mit den Worten beschließt: »Die Ausführung des oben gesagten würde ganze Bände einnehmen […]; der reine Begriff aber ist allein an der Natur und den Kunstwerken zu studieren« (wie Anm. 35, S. 174).

42 Vgl. die Ausführungen bei Apel (FA I, 18, S. 1024-1028), und im Folgenden Anm. 96.

Goethe den Karneval »ruhig stellt«.[43] Doch tut er weniger und mehr zugleich.

Dem Fassenwollen widerstrebt, dass der Karneval ein Fest ist, das »sich das Volk selbst gibt«.[44] Er unterscheidet sich darin von anderen römischen Festen, deren der Erzähler mehrere nennt. Im Gegensatz zum »Feuerwerk vom Castell Sanct Angelo«,[45] bietet der Karneval nicht

43 Graczyk 2004 (wie Anm. 6), S. 220.

44 RC, S. 218. Das hat Graczyk selbst als ein Problem erkannt (vgl. Graczyk 2004 [wie Anm. 6], S. 216): »Der Karneval in Rom […] war ein *Massen*fest. Er hatte zwar eine gemeinsame Bühne; das Treiben auf dieser Bühne war aber nicht einheitlich und ließ sich nicht in einer Reihe von Einzelnummern im Sinne des *Tableau vivant* vor einem zentralen Zuschauerstandpunkt auflösen. Der Karneval war ein Ereignis, das nur einen lockeren Ablauf hatte; er lebte vor allem aus der Spontaneität der Personen und der Gleichzeitigkeit ihrer Handlungen. Die Zuschauer rings um den Korso bildeten gewissermaßen einen lebenden Rahmen, der wesentlich mit zum ›Schauspiel‹ des Festes gehörte. Hinzu kommt, daß der Karneval keine strikte Trennung zwischen Teilnehmer und Zuschauer kennt [!]. Rahmen und Bild sind nicht statisch [!], sondern werden von lebendigen Menschen gebildet, die sich hin- und herbewegen und miteinander kommunizieren […]. Im Nachhinein, aus der Distanz von Weimar zur Karnevalssaison in Rom, stellt sich ihm [d. i. Goethe] erneut die Frage, wie er das Gesamtgeschehen im Text und den begleitenden Abbildungen darstellend ordnen kann. Er koppelt die Ordnungskraft des theatralen Tableaus mit der Ordnungskraft des systematisch gliedernden Tableaus. Er nimmt die Tableauformen modifizierend im Sinne eines bewegten Bildes auf und koppelt sie, wie vorher schon Buffon, an den Ordnungswillen des Stils.« Mit dem »Stil« ist auch Graczyk bei Goethes »klassizistische[m] Schreibprogramm« angelangt, auf das sie in der Folge mehrmals (unter Verwendung dieser Bezeichnung) verweist. Zudem kehrt sie, gerade mit der Nennung des Namens Buffon, den Anspruch Goethes hervor, das »Naturerzeugnis« (vgl. Anm. 21) des Karnevals nicht nur »systematisch« zu »gliedern«, sondern zu gliedern nach Maßgabe der Natur selbst (vgl. S. 201, ferner S. 159). Damit legt Graczyk schon an dieser Stelle den Akzent aufs normativ Didaktische – und hatte doch im selben Satz noch einräumen müssen, dass Goethe die Tableauformen bloß »modifizierend« aufnimmt. Wir hätten, wenn so viel zugestanden wird, anders gewichtet und den Akzent eher auf eine Spielart des theatralen Tableaus gelegt: auf die »scènes composé[e]s« (von denen Graczyk, in ihrem Kapitel zu Diderot (S. 100 f.) selber handelt). Szenen, bei denen »die eine Gruppe der andern […] zuschaut und so auf der Bühne im Kleinen beispielhaft die Situation des Publikums zum Spielgeschehen vorführt« (S. 100). Mit welcher Evidenz sich diese Doppelung im ›Römischen Carneval‹ inszeniert findet, wird im Folgenden noch deutlicher werden.

45 RC, S. 218.

einen »einzigen überraschenden Anblick«.[46] Er »befriedigt«[47] auch nicht das Auge wie die Erleuchtung der Peterskirche mit ihrer riesigen Kuppel. Noch beeindruckt er durch seinen Glanz wie die katholischen Prozessionen in den Straßen von Rom. Jedesmal, so lässt sich beobachten, wird bei dieser Aufzählung das Visuelle thematisiert. Und es sind alles Feste, die dem Volke dargeboten werden. Beim letzten wird sogar gesagt, wie es aufzunehmen sei: »beten und staunen« solle das Volk. Gerade bei den Prozessionen, die doch in mancher Hinsicht dem Karneval gleichen,[48] tritt die Einseitigkeit des kommunikativen Bezugs am grellsten zutage.

Dem Satz, der im Unterschied hierzu die Selbstbezüglichkeit des Karnevals hervorhebt (»ein Fest […] das sich das Volk selbst gibt«), geht jener voraus, der die eingangs bedachten Schwierigkeiten suspendiert. Es ist ein merkwürdig reflexiver Satz: »… solche Bedenklichkeiten sind bald gehoben, wenn wir uns näher erklären; und vorzüglich wird die Frage sein: ob uns die Beschreibung selbst rechtfertigt«. Dass der reflexiven Hinwendung des Erzählers auf die eigene Beschreibung ein so deutlicher Hinweis auf die selbstbezügliche Natur des zu beschreibenden Gegenstands folgt, dürfte kaum zufällig sein. Wo aber »erklärt« sich der Erzähler näher? Und wie vermag die Beschreibung den Erzähler zu »rechtfertigen«? Wir werden sehen, dass es gerade die Selbstbezüglichkeit des Karnevals ist, die der Erzähler zu seinem Vorteil wendet, um sich in seiner Beschreibung selbst gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Und dass er dies bewirkt durch eine oftmals wiederholte Thematisierung des Blicks.

Bevor wir aber untersuchen, wie der goethesche Text, der ja (qua Text) nicht geradezu aus eigenen Mitteln »das Auge […] ergötze[n]« kann,[49] doch immerhin einen erfreulichen Eindruck von ergötzten

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Vgl. das Kapitel ›Klima, geistliche Kleidungen‹ (RC, S. 221). Zum Kontrast zwischen dem Karneval und den katholischen Prozessionen vgl. auch Battafarano 1999 (Anm. 19), S. 219-221.

49 Wenn man von den Figurengedichten des Barock und später der Konkreten Poesie einmal absieht. Rainer Falk, Sehende Lektüre. Zur Sichtbarkeit des Textes am Beispiel von Goethes Römischem Carneval, in: Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit, hrsg. vom Sonderforschungsbereich 626, Berlin 2006 (http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfah rung/auf-

Augen vermittelt, sei noch einiges zum Fassenwollen nachgetragen. Denn die metadeskriptiven Kommentare, in welchen sich der Erzähler wohl am ehesten »näher erklär[t]« (und von denen es im ›Römischen Carneval‹ mehrere gibt), bieten auch zum Fassenwollen Aufschluss. Es sei also auf jene Stelle gemerkt, an der der Erzähler kundtut, wie er seine Beschreibung einzurichten gedenkt: »wir haben […] vor allen Dingen den Corso zu beschreiben«.[50]

Goethe beschreibt den Corso nicht nur vorbereitend, im zweiten Kapitel, das ihm ausdrücklich gewidmet ist, sondern fügt im weiteren Verlauf des Textes immer genauere Details hinzu. Er verhehlt auch nicht, was seine Gründe sind. Durch »[d]iese Straße« nämlich werde die »öffentliche« Feierlichkeit »beschränkt und bestimmt«. Dass es um Eingrenzung geht, ist schon im Kapitel ›Der Corso‹ deutlich erkennbar. Die Straße wird ausgemessen. In der Länge und auch in der Breite. »[O]hngefähr viertehalb tausend Schritte« sei sie lang zwischen dem Obelisken auf der Piazza del Popolo als dem einen und dem Venetianischen Palast als dem anderen Endpunkt. Und bei der Messung der Breite wird hervorgehoben, dass der Corso mehrfach »eingefaßt« sei.[51] Eingefasst zu äußerst durch die beiden Reihen der »hohen, meistenteils prächtigen Gebäude«; weiter innen durch die »Pflastererhöhungen« für Fußgänger. Später kommen noch Gerüste für Zuschauer,[52] Stuhlreihen[53] und Schranken hinzu. So erscheinen die Einfassungen mehrfach gestaffelt. Und der öffentliche Raum, der dem Carneval noch zugestanden wird, ist schließlich eng begrenzt. Zudem wird der Carneval auch zeitlich eingebunden. Er sei nichts weiter als eine »Fortsetzung«[54] der sonntäglichen Spazierfahrten, wie sie das ganze Jahr über im Corso stattfänden und

saetze/falk.pdf) erinnert aber daran, dass die Erstausgabe in Antiqua gesetzt war, was von der zeitgenössischen Leserschaft als besonders luxuriös empfunden wurde. Das bezeugt u.a. ein anonymer Rezensent der ›Tübingischen gelehrten Anzeigen‹ 62 (1789), der das Büchlein gerade wegen seiner »in Teutschland noch nicht gewöhnlichen typographischen Schönheit« lobt (S. 490, zitiert nach Falk, Absatz 12). Die Zweitauflage erschien dann in der üblichen Fraktur.

50 RC, S. 219.

51 Ebd.

52 RC, S. 223.

53 RC, S. 224 und S. 230.

54 RC, S. 220.

zwar, solang die Nacht nicht eingeläutet sei, allemal »in der besten Ordnung«.[55]

Der Kritik ist bereits aufgefallen, wie sehr Goethes Text um die Einbindung und Begrenzung des Karnevals bemüht ist, und wir haben in den voranstehenden Zeilen bloß zusammengefasst, was sie hie und da bereits bemerkt hat.[56] Zweierlei bleibt aber zu ergänzen. Erstens dass der Text auf der Zeichenhaftigkeit der Mittel zur Disziplinierung insistiert. Zweitens, dass mit den Schranken und Verknüpfungen oft zugleich ihre Wahrnehmung thematisiert wird.

»[A]lles bezeichnet genug, daß die ganze Feierlichkeit sich in dem *langen und schmalen Corso* einschränken solle und werde«.[57] Und ebenso wie die räumlichen, werden auch die zeitlichen Grenzen bzw. Abteilungen in markanter Weise »bezeichnet«. Ein Glockenzeichen vom Capitol her markiert den Beginn des Karnevals, am ersten Tag. Böllerschüsse markieren den Beginn der abendlichen Pferderennen. Die Schüsse werden immer dann gelöst, wenn der General auf seinem Ross, »zum Zeichen«,[58] dass die Rennbahn freizuhalten sei, den Corso vom Anfang her durchmessen hat, bis an sein Ende.

Den konventionellen, sicht- und hörbaren Zeichen, die der Text nennt, kommt aber nicht nur zeitlich oder räumlich regulierende Funktion zu. Vielmehr verdankt sich der Karneval überhaupt einem Zeichen: »… hier wird […] nur ein Zeichen gegeben: daß jeder so töricht und toll sein dürfe als er wolle«.[59] Dass ein Zeichen genügt, um das Fest auszulösen, macht den prinzipiellen Unterschied zu den anderen römischen Festen aus, die Goethe im ersten Kapitel aufgezählt hat. Ins Einzelne gehend ließe sich nun auch die Zeichenhaftigkeit der Masken bedenken (zum Beispiel der Hörner, die manche Pulcinelle auf dem Kopfe tragen) oder auch der karnevalistischen Rituale (jenes des gegenseitigen Lichterausblasens zum Beispiel). Ferner wäre die Schlussbetrachtung des Kapitels ›Aschermittwoch‹ zu interpretieren, welche dem Karneval insgesamt ein allegorisches Sinngefüge hinterlegt. Worauf es uns ankommt,

55 Ebd.
56 Vgl. v. a. Uhlig 1978 (Anm. 3), S. 86 f. und Jucker 1994 (Anm. 4), S. 37 f. Ferner Graczyk 2004 (Anm. 6), S. 215.
57 RC, S. 223.
58 RC, S. 240.
59 RC, S. 218.

ist jedoch dies: Indem Goethe die Zeichenhaftigkeit des Karnevals hervorhebt, macht er den Karneval entzifferbar. Sein Zuschauer wird (in dem Bemühen, das zunächst formlos[60] anmutende Volksfest zu erfassen) tendenziell zu einem Leser. Umgekehrt wird der Modell-Leser, den sich Goethes Text entwirft, tendenziell zu einem Zuschauer.

Wir hatten oben schon gesagt, dass mit den Schranken und Verknüpfungen oft zugleich ihre Wahrnehmung thematisiert wird. Um wessen Wahrnehmung handelt es sich aber dabei? Zu dieser Frage geben bereits die ersten Stellen Anlass, an denen sie zur Sprache kommt:

> […] und *man sieht also leicht*, daß höchstens drei Fuhrwerke sich in dieser Breite neben einander bewegen können.
>
> Das Carneval ist, *wie wir bald bemerken können*, eigentlich nur eine Fortsetzung oder vielmehr der Gipfel jener gewöhnlichen sonn- und festtägigen Freuden […].
>
> Ebenso wenig fremd wird es uns scheinen, wenn wir nun bald eine Menge Masken in freier Luft sehen, da *wir* so manche Lebensszene unter dem heitern frohen Himmel *das ganze Jahr durch zu erblicken gewohnt sind*.[61]

Im ersten Zitat markiert die Passage, die wir hervorgehoben haben (»man sieht also leicht«), den Übergang von einem zuvor Exponierten (»In der Mitte bleibt für die Wagen an den meisten Orten nur der Raum von zwölf bis vierzehn Schritten«) zu einer Folgerung, die sich fast automatisch ergibt. Der Übergang ließe sich auch mit den Worten ›und der Leser gelangt unschwer zum Schluss‹ sinngemäß bewirken. Mit dem »man« ist der Modell-Leser gemeint, der, im ersten Passus, lesend die Verkehrsbeschränkung »sieht«. Im zweiten Passus erscheint, statt dem folgernden »also« im ersten, ein »bald« zur modalen Bestimmung des Verbs. Um zu erkennen, dass der Karneval nur eine Fortsetzung ist, bedarf es einer gewissen Zeit, wenn auch nur einer kurzen. Die hervorgehobene Stelle begegnet am Ende des Kapitels, das von den allsonntäglichen Spazierfahrten im Corso berichtet. Wohl mag die Zeitspanne, deren »wir« bedürfen, auch die kurze Zeit sein, die über der Lektüre des Kapitels verstreicht. Eher ist aber die Zeit angesprochen, die verfließt,

60 Vgl. RC, S. 218: »Die Bewegung ist einförmig, der Lärm betäubend …«
61 RC, S. 220 f. (unsere Hervorhebungen).

bis ein Beobachter der lokalen Gebräuche (es mag ein Neuankömmling sein, der sich als Filippo Miller, Pittore,[62] ausgibt) von den regelmäßig wiederkehrenden Spazierfahrten zur Einsicht auch in das Regelhafte des Karnevals gelangt. Das »wir« begreift also wohl den Leser mit ein, verweist aber zugleich auf einen Beobachter in den Straßen von Rom.

Mit dem »wir« der dritten Passage, welche das darauf folgende Kapitel ›Klima, geistliche Kleidungen‹ eröffnet, kann eigentlich der Leser nicht mit gemeint sein. Denn die Wahrnehmung »so mancher Lebensszene«, von der da die Rede ist, erfolgt das »ganze Jahr hindurch« immer wieder erneut, und ist so bereits zur Gewohnheit geworden. Wenn der Leser dennoch einbezogen wird in das »wir«, so ist dies als Teil einer rhetorischen Strategie zu verstehen, der Vergegenwärtigung. Zur Vergegenwärtigung trägt im ›Römischen Carneval‹ mancherlei bei. Szenen werden beschrieben, als würden sie sich hier und jetzt abspielen: »Hier kommt ein Pulcinell gelaufen […]. Hier kommt ein anderer seines Gleichen«.[63] Mit deiktischen Ausdrücken, die so tun, als würden die Ereignisse vor unseren Augen stattfinden, als wäre der Text der mitlaufende, erklärende Kommentar eines Cicerone.[64] Erklärungen, die, abgesehen von ein paar wenigen historischen Rückblicken, im Präsens daherkommen.

Wohin diese Strategie führt, zeigt das Kapitel ›Gedränge‹. Offenbar ist, als es einsetzt, die Assimilierung[65] des Lesens ans Sehen soweit eingeübt (zumindest beim Modell-Leser), dass der Erzähler dazu einladen

62 Goethes Pseudonym während seines Romaufenthalts. Zu seinem Inkognito vgl. Roberto Zapperi, Una vita in incognito. Goethe a Roma, Torino 2000, S. 37-53.

63 RC, S. 225.

64 Uhlig zitiert denselben Passus wie wir gerade eben und erinnert daran, dass sich die deiktischen Ausdrücke zunächst auf die Bildtafeln der Erstausgabe bezogen. Mit dem Wegfall der Illustrationen in späteren Ausgaben änderte sich indessen ihre Funktion: »Ursprünglich verband eine Fußnote diesen Satz [»Hier kommt ein anderer seines Gleichen«] mit einer Tafel, die einen Pulcinello mit seiner Pulcinella zeigt. Ohne diese Anmerkung verweist das deiktische ›Hier‹ nicht mehr auf einen anderen Teil des Buches selbst, sondern beschwört eine imaginäre Szene in der Phantasie des Lesers herauf. So verwandelte sich überall die Beschreibung beigegebener Bilder in die rhetorische Figur der evidentia« (Uhlig 1978 [Anm. 3], S. 86).

65 In der rhetorischen Tradition wird die Assimilierung des Lesens (bzw. Rezipierens einer kunstvoll lenkenden bzw. suggestiv wirkenden Rede) ans Sehen unter dem Stichwort der Evidentia abgehandelt; vgl. Heinrich Lausberg, Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 3.Aufl., Stuttgart 1990: Evidentia, §§ 810-819, S. 399-407.

kann, »einen Blick« zu werfen, »über die lange und schmale Straße«. Folgen wir aber der Aufforderung (indem wir weiterlesen), so ›erblicken‹ wir nicht etwa gleich das Karnevalsgetümmel:

> Man werfe nun einen Blick über die lange und schmale Straße, wo von allen Balkonen und aus allen Fenstern, über lang herabhängende bunte Teppiche, gedrängte Zuschauer auf die mit Zuschauern angefüllten Gerüste, auf die langen Reihen besetzter Stühle an beiden Seiten der Straße herunterschauen.[66]

Zuschauer erblicken wir zunächst, die ihrerseits auf Zuschauer blicken. Eine Abfolge der Betrachter und der Blicke also, in die wir einbezogen werden. Zwar ist, genau genommen, die Rede bloß von einer hierarchischen Sequenz der Blicke, nicht von einem Wechselspiel. Doch dürfen wir wohl annehmen,[67] dass manche der Blicke auch hin und hergehen zwischen den Balkonen und den Fenstern, zwischen den Fenstern, Balkonen und den Zuschauern auf den Stühlen und Gerüsten. Zudem erscheint an späterer Stelle ein »Zuschauer, der ruhig an seinem Fenster steht«.[68] Er wird, in dieser seiner Haltung, einerseits beschrieben, anderseits blickt er hinab, auf die »[a]ufgehobene Ordnung« der Kutschen am Abend, nachdem das Pferderennen geendet. Und ist so beides, Betrachter und Betrachteter zugleich.

Hinzu kommt überdies, dass sich der Zuschauer am Fenster des »ungeheure[n] Gedränge[s]« zu erinnern scheint,[69] das zuvor (im Kapitel ›Gedränge‹, dessen Lektüre wir seinetwegen unterbrochen haben) beschrieben worden war. Denn »selbst« ihm, so hebt der Text hervor, wird der Moment, in dem die Wache ihren Posten verlässt und damit alle Ordnung aufhebt, zu einem »ängstliche[n] und verdrießliche[n] Zeitpunkt«.[70] Und so dürften auch ihm »Vernunft und Billigkeit das Gesetz ein[geben] daß eine jede Equipage nur suchen solle, in ihrer Ordnung das nächste ihr bequeme Gäßgen zu erreichen«, um dann »nach Hause zu eilen«.[71] Der Text gibt allerdings, nicht ganz so eindeutig, zu lesen: »Wenn *wir* […] auf das ungeheure Gedränge im Corso zurückblicken

66 RC, S. 231.
67 Vgl. die Ausführungen zur »Frame Theory« bei Eco 1979 (Anm. 28), S. 79-81.
68 Im Kapitel ›Aufgehobene Ordnung‹, RC, S. 243.
69 Ebd.: »Wenn wir nun auf das ungeheure Gedränge im Corso zurückblicken«.
70 Ebd.
71 Ebd.

[…] so scheinet *uns* Vernunft und Billigkeit das Gesetz einzugeben«.[72] Das heißt, der Text erlaubt, den Zuschauer am Fenster einzubeziehen, in das »wir«, und also in ihm den Erzähler selbst zu erblicken – er nötigt aber nicht dazu. Lassen wir uns auf die lectio difficilior ein, so ist der Kreis der Blicke geschlossen. Ein derart simuliertes, allseitiges Wechselspiel der Blicke würde nun aber der Selbstbezüglichkeit des Karnevals als eines Festes entsprechen, das »sich das Volk selbst gibt«.[73] Und vor allem deswegen empfiehlt sich die vorgeschlagene Lesart.

Denn Goethes Text sucht den Karneval in manchen seiner Züge zu simulieren.[74] Er kreiert damit ein Drittes, das sich zwischen das karnevaleske »Naturerzeugnis«[75] und den Zuschauer schiebt. Das zeigt sich noch deutlicher, wenn wir weiterlesen. Als endlich der mittlere Raum zwischen den Zuschauerreihen in den »Blick« kommt, lassen sich die Masken immer noch nicht mit Muße betrachten (und »fassen«). Vielmehr werden wir durch die Kutschen daran gehindert.

> Zwei Reihen Kutschen bewegen sich langsam in dem mittlern Raum, und der Platz, den allenfalls eine dritte Kutsche einnehmen könnte, ist ganz mit Menschen ausgefüllt, welche nicht hin und wider gehen, sondern sich hin und wider schieben.[76]

Das Gedränge der »Menschen«, der vermummten Karnevalisten zwischen den Kutschen, das doch (wenn immer wir dem Titel Glauben schenken) der eigentliche Gegenstand des Kapitels wäre, wird in der Folge unter einem, wir möchten beinah sagen, verkehrspsychologischen Aspekt beschrieben. Die Stichworte sind »Mut« und »Gefahr«. Gefahr, die erzeugt wird durch die bedrohliche Nähe der Kutschen. Mut, der erfordert wird, um vorwärts zu kommen in dem »Gedränge«. Wie aber geht es weiter im Text?

> Schon gegenwärtig scheint unsere Erzählung außer den Grenzen des Glaubwürdigen zu schreiten, und wir würden kaum wagen fort-

72 Ebd. (unsere Hervorhebungen).
73 RC, S. 218. Vgl. Anm. 44.
74 Vgl. Anm. 37.
75 Wie Anm. 21.
76 RC, S. 231 f.

> zufahren, wenn nicht so viele, die dem römischen Carneval beigewohnt, bezeugen könnten […].[77]

Der Corso scheint da in den Text hinein verlängert zu werden, auch die Erzählung wird durch Hindernisse und Beschränkungen (der Auflage der aristotelischen Poetik zumal, im Rahmen des »Glaubwürdigen« zu verharren)[78] in Gefahr gebracht; es braucht Mut, um auch in ihr vorwärtszukommen. So zeigt sich Goethes Text auch in dieser Hinsicht dem Karneval ähnlich.

An dieser Stelle sei nun das bisher Beobachtete zusammengefasst. Goethe, so hat sich im Verlauf unserer Lektüre gezeigt, begnügt sich nicht damit, den römischen Karneval zu beschreiben. Er sucht ihn vielmehr zu vergegenwärtigen. Dazu entwickelt er Strategien der Simulation. Um den Karneval geordnet »vor die Einbildungskraft unserer Leser zu bringen«,[79] versieht er ihn mit Zeichen und zieht sich einen Zuschauer heran, der sie, ähnlich einem Leser, zu entziffern weiß. Umgekehrt wird dem Modell-Leser von Goethes Erzähler ein Platz unter den Zuschauern angewiesen.

Der also (beinahe) zum Zuschauer gewordene Leser, befindet sich nun im Vergleich zu jenem Fremden, der anfangs auftrat und sich, angesichts des Karnevals, vor eine doppelte Schwierigkeit gestellt fand, im Vorteil. Denn er hat nicht mehr das krude »Naturerzeugnis« vor Augen, sondern (dank dem Erzähler, der ihm vorgearbeitet hat im Beobachten und Erfassen) ein »Ganzes in seinem Zusammenhang«.[80]

3.

Gerade weil »nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache vorgestellt wird«, die »jemand beobachtet, jemand überdacht hat«,[81] empfindet nun aber eine dritte Zuschauerfigur, die wir zum Abschluss noch einmal ins Spiel bringen möchten, ein »doppeltes Vergnügen«: Goethes Zu-

77 RC, S. 232.
78 Selbst literarische Fiktionen müssen wahrscheinlich sein, vgl. dazu das neunte Kapitel in: Aristoteles, Poetik, hrsg. von Manfred Fuhrmann, München 1976, S. 58 f.
79 RC, S. 219.
80 RC, S. 249.
81 FR, S. 174.

schauer im römischen Theater.[82] Ähnlich wie der Fremde dem Karneval, hat auch er sich der semi-karnevalesken Darbietung,[83] die ihn im Theatersaal erwartete, »nicht ohne Vorurteil« genähert.[84] Doch anders als beim Karneval selbst, wird hier die Abneigung bald überwunden. ›Frauenrollen auf dem Römischen Theater durch Männer gespielt‹ ist ein ganz kurzer Text[85] und weniger komplex angelegt als ›Das römische Carneval‹. Er kommt im Duktus eines Berichts daher, und – da der Zuschauer eins ist mit dem Erzähler, der auf seine (früheren) Empfindungen reflektiert – kann hier auch unmittelbar gesagt werden, weshalb sich das Vergnügen einstellt.

Das »doppelte Vergnügen« ist Verdienst des männlichen Akteurs, der nicht nur das halbe Dutzend kleiner Listen nachzuahmen weiß, mit denen eine routinierte Gastwirtin ihre männliche Kundschaft in Schach hält (die »Ästhetik in nuce« wird, wie bereits erwähnt, am Beispiel von Goldonis ›La locandiera‹ entwickelt[86]). Denn das wüsste eine weibliche Schauspielerin, die ihr Fach beherrscht, ebenfalls zu tun, und sie würde uns ebenfalls Vergnügen bereiten, doch nur ein einfaches Vergnügen. Dem männlichen Schauspieler aber mag es darüber hinaus gelingen, wenn er ein Virtuose ist,[87] die weibliche Natur zu erfassen und sie darzustellen, interpretierend, wo eine Aktrice bloß ihre Natur auf die Bühne zu bringen vermag:

> Der Jüngling hat die Eigenheiten des weiblichen Geschlechts in ihrem Wesen und Betragen studirt; er kennt sie und bringt sie als *Künstler* wieder hervor; er spielt nicht sich selbst, sondern eine dritte und

82 Vgl. Anm. 14.

83 Auch beim Karneval ist der Rollenwechsel der Geschlechter beliebt. Das wird in beiden Texten betont, sowohl in FR, S. 172 f. wie in RC, S. 224 f.

84 FR, S. 173.

85 In der Münchner Ausgabe nimmt er vier Seiten ein, im Teutsche[n] Merkur waren es sechs Seiten (vgl. Wolf, Streitbare Ästhetik (Anm. 2), S. 264).

86 Vgl. Anm. 10. Goethes Parteinahme für die römische Praxis wirkt noch pointierter, wenn man sich erinnert, dass Goldoni die Rolle der Wirtin Mirandolina einer Schauspielerin aus seiner Bekanntschaft auf den Leib geschnitten hat: »Maddalena Raffi Marliani, ispiratrice e prima interprete di Mirandolina« (so der Herausgeberkommentar in Goldoni 2007, S. 235; vgl. auch das Vorwort zu derselben Ausgabe S. 21 f.).

87 Vgl. FR, S. 173: »durch das geschickte Spiel«.

> eigentlich fremde Natur. Wir lernen diese dadurch nur desto besser kennen, weil sie jemand beobachtet, jemand überdacht hat, und uns nicht die Sache, sondern das Resultat der Sache vorgestellt wird.[88]

Zum zweiten Vergnügen kommt es, weil wir Einsicht gewinnen in eine »fremde Natur«.[89] Das Vergnügen ist damit an einen Erkenntnisgewinn geknüpft, so, wie ihn ›Das Römische Carneval‹ ebenfalls bietet. Im ›Römischen Carneval‹ ist es der Erzähler selbst, der das »Naturerzeugnis« des Karnevals in seinem Wesen und seiner charakteristischen Ausformung studiert hat; der ihn kennt; und der ihn als Künstler (im Verein mit dem Schöpfer der Illustrationen),[90] wieder hervorbringt.

Damit hätten wir die Parallele weit genug verdeutlicht. Für den klassischen Goethe, um das noch anzumerken, gewinnt »alle Kunst«[91] durch das Verfahren[92] von Beobachten, abstrahierendem Fassen und Wiederhervorbringen ihren Wert, vor der »einfachen Nachahmung« der Natur. Also auch die Kunst der Poesie.[93]

Die »Bemühung sich eine allgemeine Sprache zu machen« wird in dem berühmtesten der ›Auszüge aus einem Reisejournal‹ (zu denen auch der Text der ›Frauenrollen‹ gehört) der höchsten Stufe zugeordnet, die ein Künstler zu erreichen vermag; derjenigen des Stils.[94] »[A]llgemeine Sprache« meint, in dem programmatisch daherkommenden

88 FR, S. 173 f.

89 Dass Goethes Erzähler einen männlichen Betrachter voraussetzt, mag die Gender-Forschung interessieren; es ist nicht unser Thema. Vgl. aber die sorgfältige Studie von Birgit Wiens, »Grammatik« der Schauspielkunst. Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater, Tübingen 2000, bes. S. 91-102.

90 Graczyk 2004 (Anm. 6) betont die distanzierte Darstellungsweise der Figurinen durch den Künstler Georg Melchior Kraus (vgl. S. 216-218). Sie legt dabei den Akzent erneut aufs Didaktische.

91 FR, S. 174: »Da sich nun alle Kunst hierdurch vorzüglich von der einfachen Nachahmung der Natur unterscheidet«.

92 Vgl. Wiens 2000 (Anm. 89), welche den zur Debatte stehenden »künstlerischen Akt« als »Prozess des Ordnens, der Auswahl und schließlich der Übersetzung« beschreibt (S. 95).

93 Vgl. Wolf, Streitbare Ästhetik (Anm. 2), der »alle (!) Kunst« betont (S. 348).

94 Wir zitieren erneut nach MA 3/2, S. 186-191, hier S. 188. Wolf stellt heraus, dass sich die »theoretischen Kernaussagen« der meisten anderen ›Auszüge aus einem Reisejournal‹ in die »Begriffstrias« dieses Aufsatzes »einfügen lassen« (Wolf, Streitbare Ästhetik [Anm. 2], S. 328).

Traktat ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl‹, eine transparente, objektbezogene und gerade mit diesem Anspruch ihre Allgemeingültigkeit postulierende Sprache (im Unterschied zur individualistischen, auch Dunkelheit nicht scheuenden Manier der Genieästhetik).[95] Wie prekär dieser Anspruch war, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden.[96] Es genügt darauf hinzuweisen, dass mit dem

95 Vgl. Wolf, Streitbare Ästhetik (Anm. 2), S. 272 f. Vgl. ferner die Argumente, mit denen Wolf die These untermauert, dass »die Begriffsarchitektur von ›Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl‹ [...] implizit [auf] die Schematisierung einer idealtypischen Stufenfolge von Goethes eigener ästhetischer Entwicklung« ausgerichtet sei (S. 336).

96 Vgl. aber Kleinschmidt 1993 (Anm. 37), der daran erinnert, dass mit der Befreiung von der Regelpoetik die Mitteilung (bzw. Rezeption) des nunmehr frei(er) Ausdrückbaren zum Problem wird. »Wo liegt die mögliche Ausdrucksgrenze [der Sprache]? G[a]lt es, sie hinauszuschieben um den Preis letztlicher Kryptisierung [wie Hölderlin dies tun sollte], oder bed[urfte] es der Orientierung am ›fasslich‹ Vermittelbaren [S. 28]?« Goethe hat sich die zweite Option zu Eigen gemacht. Und hat dabei, wie Kleinschmidt moniert, die Eigendynamik der Sprache unterschätzt. Denn er habe zu sehr auf die Autonomie des künstlerischen Subjekts gebaut und dabei unterstellt, dass die Beschreibungssprache nicht nur frei verfügbar, sondern auch beliebig kontrollierbar sei. Die eigenen Beschreibungen habe er durch eine immer verfeinerte Kenntnis des zu erfassenden Objektbereichs zu sichern gesucht, besonders nach der Rückkehr aus Italien. Kriterium der gelingenden Mitteilung sei ihm nun gerade ihre ›Fasslichkeit‹ (im kommunikativen Austausch) geworden; ein Begriff, den Kleinschmidt einer Äußerung Goethes zur Poetik von John Keats entnimmt, welche uns Eckermann überliefert hat (Gespräch vom 24. Februar 1825, vgl. MA 19, S. 132 f.).- Vor dem diskursgeschichtlichen Hintergrund, den Kleinschmidt in der eben angedeuteten Weise aufspannt, gewinnt die Seh- und Beschreibungsproblematik, die, wie wir eingangs lasen, schon in den ersten Zeilen des ›Römischen Carnevals‹ thematisiert wird, eine weiterreichende Bedeutung. Goethe hat mit seinem Hinweis auf das (nicht nur im Falle des römischen Treibens) prekäre Verhältnis von sinnlichem Eindruck und sprachlichem Ausdruck, von wesentlichem Fassenwollen und angestrebtem Fasslichmachen in Beschreibung und Rekonstruktion, die Krise zumindest angedeutet, welche nach Kleinschmidts Diagnose als »Sprachkrise um 1800« verortet werden darf. Allerdings bezeugt die Karnevalsschrift auch, was Kleinschmidt ebenfalls behauptet (ohne ein Beispiel anzuführen): dass Goethe die Diskrepanz zwischen Vorstellungs- und Sprachvermögen als bloße Irritation wahrgenommen hat, die es zu beherrschen galt. Lässt er doch seinen Erzähler am Anfang des ›Carnevals‹ zuversichtlich behaupten, dass »diese Schwierigkeit bald gehoben sei«, um sie im Verlauf seines Textes (scheinbar) auch zu heben.

Obsoletwerden der Regelpoetik[97] in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts und mit dem »Gewinn eines Sprachbewusstseins als ›freie Darstellung des Verstandes‹«,[98] endlich mit der »Einführung der Spielmetapher« für »textliche Formierungsprozesse«,[99] ein Sprachkunstwerk am Ausgang des Jahrhunderts kaum mehr anders gedacht werden konnte als selbstbewusst verfasst und auf selbstbewusste Rezeption abzielend. Anders gewendet: der Erzähler des ›Römischen Carnevals‹ spielt, indem er »selbstbewusste Illusion«[100] erzeugt, mit einem genuin künstlerischen Verfahren. Folglich erscheint er, zumal er sich vielleicht (es ist Karneval, und da gibt man sich nicht offen zu erkennen) selbst beschreibt in dem Betrachter, der ans Fenster tritt, und sich damit selber einbezieht in das eigens inszenierte, reflexive Spiel der Blicke, »[ge]rechtfertig[t]«.[101]

97 Vgl. Kleinschmidt 1993 (Anm. 37), S. 26: »Sprachhandeln verliert [zumindest im Kontext der Poesie] seinen Werkzeugcharakter und erhält eine bewusstseinsschöpferische Position zuerkannt.«

98 Ebd., S. 28. Mit »freie Darstellung des Verstandes« zitiert Kleinschmidt seinerseits, aus A. F. Bernhardi, Anfangsgründe der Sprachwissenschaft, Berlin 1805, S. 277.

99 Durch Wieland, wie Kleinschmidt festhält und zum Beleg auf die Wieland-Zitate in Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. X.1, Leipzig 1899, Sp. 2279 (Artikel ›Spiel‹) verweist (Kleinschmidt 1993 [Anm. 37], S. 28.

100 Vgl. nochmals im Text der ›Frauenrollen‹, FR, S. 173: »*dass bei einer solchen Vorstellung, der Begriff der Nachahmung, der Gedanke an Kunst, immer lebhaft blieb*, und durch das *geschickte Spiel* nur eine Art von *selbstbewusster Illusion* hervorgebracht wurde.«

101 Vgl. RC, S. 218: »[U]nd vorzüglich wird die Frage sein: ob uns die Beschreibung selbst rechtfertigt.«

Katrin Dennerlein

Die Funktionen der Turmgesellschaft in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ für die Thematisierung von Bildung und für die Diskussion der Bestimmung des Menschen

Die Turmgesellschaft taucht spät und unvermittelt in der erzählten Welt von ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ auf, wirft ein neues Licht auf das bisherige Romangeschehen und bringt nicht wenige Deutungsprobleme mit sich. Zum einen fragt man sich, wozu Goethe eine geheime Gesellschaft mit Emissären und der Dokumentation von Lehrjahren benötigt, die suggeriert, dass Wilhelm in seinem bisherigen Leben überwacht und gelenkt wurde, obwohl diese Aspekte sowohl im Handeln der Mitglieder als auch in ihren Aussagen stark zurückgenommen werden.[1] Daran schließt sich die Frage an, warum die Auseinandersetzung Wilhelms mit der Lenkung trotz dieser offenkundigen Abschwächung so viel Raum einnimmt. Zum anderen sind mit der Turmgesellschaft auch

1 Einige Studien, die einen detaillierten Abgleich mit den Geheimbünden zur Entstehungszeit des Romans vornehmen, kommen zu dem Schluss, dass die Reminiszenzen so sehr reduziert seien, dass man nicht mehr wirklich von einer geheimen Gesellschaft sprechen könne (vgl. Michael Neumann, Roman und Ritus, ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, Frankfurt am Main 1992; Hans-Jürgen Schings, ›Wilhelm Meister‹ und das Erbe der Illuminaten, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 43 [1999], S. 123-147; Michael Titzmann, Strukturen und Rituale von Geheimbünden in der Literatur um 1800 und ihre Transformation in Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in: Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe. Fest und Spiel im Werk Goethes, hrsg. von Denise Blondeau, Gilles Buscot und Christine Maillard, Strasbourg 2000, S. 197-224). Ralf Klausnitzer hat jüngst sehr gründlich Goethes Verbindung zum Illuminatenorden und die Anspielungen auf diesen rekonstruiert, dabei allerdings keine neuen Hinweise zur Funktion der Turmgesellschaft für die erzählte Geschichte gegeben (Ralf Klausnitzer, Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750-1850, Berlin / New York 2007).

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-008 | CC BY-NC-SA 4.0

Verständnisprobleme im Zusammenhang mit dem Bildungskonzept verbunden, die vor allem die Fragen betreffen, was Wilhelm gelernt hat, warum der Roman nicht mit dem Abschluss der Lehrjahre bei der Aufnahme in die Turmgesellschaft endet, und was der spezifische Gewinn einer zusätzlichen Thematisierung des Bildungskonzepts auf Figurenebene ist.

Die Tendenz, die von den Turmgesellschaftlern verhandelten Inhalte vereinzelt ideengeschichtlich zu kontextualisieren[2] sowie das Bedürfnis, die Frage nach der Bildung als Entscheidungsfrage zu stellen, haben die

2 Der Wert dieser Forschungsarbeiten für die historische Verortung und Kontextualisierung der im Roman verhandelten Ideen soll dadurch nicht geschmälert werden. Dieter Borchmeyer betont den progressiven Charakter der Turmgesellschaft, indem er die Nähe zu den Stein-Hardenbergschen Reformen hervorhebt (Dieter Borchmeyer, Höfische Gesellschaft und Französische Revolution bei Goethe. Adliges und bürgerliches Wertesystem im Urteil der Weimarer Klassik, Kronberg/Taunus 1977). Wilhelm Voßkamp sieht in den Ideen der Turmgesellschaft zur Veränderung des Lehenswesens im Vergleich zu Frankreich oder Amerika zwar rückwärtsgewandte Bestrebungen, im Kontext der deutschen territorialstaatlichen Entwicklung im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert allerdings eine fortschrittliche Utopie (Wilhelm Voßkamp, Utopie und Utopiekritik in Goethes Romanen ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ und ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹, in: W. V., Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie. Bd. 3, Stuttgart 1982, S. 227-249). Rolf-Peter Janz zeigt, dass die Turmgesellschaft als »aristokratische Sozietät [, deren] Programmatik wesentlich bürgerlich ist«, eine Harmonisierung des Klassengegensatzes von Adel und Bürgertum darstellt (Rolf-Peter Janz, Zum sozialen Gehalt der ›Lehrjahre‹, in: Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Festschrift für Wilhelm Emrich, herausgegeben von Helmut Arnzten, Berlin u. a. 1975, S. 320-340, hier S. 338). Stefan Blessin bezeichnet das politische Programm der Turmgesellschaft sogar als »radikal-liberal« (Stefan Blessin, Die radikal-liberale Konzeption in Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in: S. B., Die Romane Goethes, Königstein/Ts. 1979, S. 11-58). Pädagogische Aspekte fokussieren Friedrich A. Kittler und Irmgard Egger. Kittler bezeichnet Wilhelms Zeit bei der Turmgesellschaft als Sekundärsozialisation mit Anleihen bei illuminatischen Konzepten (Friedrich A. Kittler, Über die Sozialisation Wilhelm Meisters, in: Gerhard Kaiser und Friedrich A. Kittler, Dichtung als Sozialisationsspiel. Studien zu Goethe und Gottfried Keller, Göttingen 1978, S. 13-124). Egger verortet in ihrer ebenfalls diskursanalytisch ausgerichteten Untersuchung das »pädagogische Großexperiment« der Turmgesellschaft in der naturwissenschaftlichen Experimentierpraxis und im Erziehungsdiskurs der Goethezeit (Irmgard Egger, »… eine Art von Experiment«: Goethes Kritik szientifischer Methoden und die ›Wilhelm-Meister‹-Romane, in: Jahrb. FDH 1997, S. 69-92, hier S. 71).

Diskussion dieser Aspekte in der Forschung nicht eben erleichtert.[3] Aus diesem Grund möchte ich die textuellen Phänomene, die mit der Turmgesellschaft in Zusammenhang stehen zunächst möglichst umfassend rekonstruieren und in Auseinandersetzung mit der Forschung inhaltliche und erzählerische Funktionen der Turmgesellschaft herausarbeiten. Erst dann soll eine Verbindung zu zeitgenössischen Problemstellungen hergestellt werden. Im Einzelnen heißt das, dass ich mich zuerst mit der Funktion der Turmgesellschaft als geheimer Gesellschaft (I.) und dann mit Folgeproblemen, die sich aus Goethes individualisiertem Bildungskonzept ergeben, und mit der Thematisierung von Erziehungs- und Lebensführungskonzepten beschäftigen werde (II.). Anschließend wird es um die Frage gehen, welches Licht der Schluss des Romans auf die von der Turmgesellschaft vertretenen Konzepte wirft (III.). Dabei interessiert mich insbesondere, weshalb der Auseinandersetzung mit rationaler Lebensplanung so viel Raum gegeben wird und die Richtigkeit dieser Konzepte auch betont wird, der Schluss jedoch durch das Zusammentreffen verschiedener Zufälle bedingt ist. Darüber hinaus müssen die Bildungsbemühungen und das Liebesglück zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Abschließend werde ich vorschlagen ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ im Kontext der Frage zu lesen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstärkt in der Debatte um die »Bestimmung des Menschen« diskutiert wird, nämlich der Frage, was ein gelingendes Leben gewährleistet (III. u. IV.).[4] Im Zuge dieser Unternehmung

3 Forschungsliteratur zur Bildungsromandebatte diskutiere ich in Abschnitt II und III des vorliegenden Aufsatzes.

4 Man hat schon früher versucht, die Turmgesellschaft mit einem Bezugsproblem zu verbinden. Gustav Radbruch hat die ›Lehrjahre‹ bspw. als Widerspiegelung der ökonomischen Verhältnisse gelesen und die Turmgesellschaft als Kapitalgesellschaft verstanden, die der sozialistischen Sendung Wilhelms entgegengesetzt ist (Gustav Radbruch, Goethe: Wilhelm Meisters sozialistische Sendung, in: G. R., Gestalten und Gedanken. Acht Studien, Leipzig 1944, S. 129-156). Georg Lukács, dessen 1936 geschriebene Deutung für die Forschung erst mit der Neuauflage von 1967 relevant wurde, begreift ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ als Reflex auf die Französische Revolution und sieht in der Turmgesellschaft die Verkörperung des utopischen humanistischen Ideals (Georg Lukács, ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in: G. L., Faust und Faustus. Vom Drama der Menschengattung zur Tragödie der modernen Kunst. Ausgewählte Schriften. Bd. 2, Reinbek 1967, S. 30-46 [ED 1936]). Ebenfalls in Bezug auf das politische Zeitgeschehen interpretiert Giuliano Baioni die ›Lehrjahre‹, versteht die Turmgesellschaft aber nicht wie Lukács als »Keimzelle

werde ich zeigen, wie Bildung mithilfe der Turmgesellschaft zu einem zentralen Thema gemacht wird, inwiefern der Roman jedoch weit mehr als ein Bildungsroman ist, weil Bildung nur eine mögliche Antwort auf die Frage nach der Bestimmung des Menschen darstellt.

I.

Die Frage, inwieweit Wilhelm durch die Turmgesellschaft gelenkt wird, hat die Forschung zu ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ von Anfang an beschäftigt. Hauptsächlich in der frühen Forschung, vereinzelt aber bis in die heutige Zeit, schließt man an die Schillersche Deutung an, nach der Wilhelm von der Turmgesellschaft als einem »verborgen wirkende[n] höhere[n] Verstand«[5] beobachtet und geleitet wird.[6] Die Auffassung

der Revolution« (ebd., S. 3), sondern als Versuch einer Restauration (Giuliano Baioni, ›Märchen‹ – ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ – ›Hermann und Dorothea‹. Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik, in: GJb 92 [1975], S. 73-127). Die Turmgesellschaft verkörpert seiner Ansicht nach den Versuch, der Politisierung und Zerstückelung des Einzelnen durch die Adelung des bürgerlichen Besitzes (die Kunstsammlung des Großvaters) eine ästhetische Restauration entgegenzustellen. Während in diesen Arbeiten nur einzelne politische oder ökonomische Aspekte aus dem Programm der Turmgesellschaftler auf die gesellschaftliche Wirklichkeit bezogen werden, möchte ich versuchen, die Fragen der Bildung und der Lebensführung zu kontextualisieren.

5 Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter u.a. (künftig als MA), 20 Bde. in 25 Tln, München 1985 ff., Bd. 8,1: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794-1805, hrsg. von Manfred Beetz, 1990, S. 203.

6 Vgl. z. B. Max Wundt (Max Wundt, Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals. Berlin u.a. 1913, hier S. 257 u. 283; Melitta Gerhard, Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes ›Wilhelm Meister‹, Halle 1926, S. 143 u. 145; Ernst Ludwig Stahl, Die religiöse und die humanitätsphilosophische Bildungsidee und die Entstehung des deutschen Bildungsromans im 18. Jahrhundert, Bern 1934, S. 162; Kurt May, ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, ein Bildungsroman?, in DVjs 31 (1957), S. 1-37; Joachim Müller, Phasen der Bildungsidee im ›Wilhelm Meister‹, in: GJb 24 (1962), S. 58-80, S. 65; Hermann August Korff, Geist der Goethezeit, Leipzig 1964, Bd. 2, S. 336 f.; Hans Eichner, Zur Deutung von ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹, in: Jahrb. FDH 1966, S. 166-196; Gerwin Marahrens, Über die Schicksalskonzeptionen in Goethes Wilhelm Meister-Romanen, in: GJb 102 (1985) S. 144-170, hier S. 160; Olaf Reincke, Goethes Roman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ – ein zentrales Kunstwerk der klassischen Literaturperiode in Deutschland, in: GJb 94 (1997), S. 137-187, hier S. 166. Jüngst

von der Turmgesellschaft als waltendem Schicksal herrscht auch in der Gegentradition vor, in der man davon ausgeht, dass Wilhelm durch die Turmgesellschaft zerstört wird.[7] Bereits 1975 hat Rosemarie Haas allerdings detailliert am Text nachgewiesen, dass Wilhelm die Ratschläge der Emissäre im ersten bis fünften Buch nicht befolgt, und dass die Turmgesellschaft nicht lenkend in sein Leben eingreift.[8] Man hat auch schon verschiedentlich darauf hingewiesen, dass es nicht möglich ist die Abschwächung der Lenkung mit der Pädagogik des Irrens zu erklären, weil die Emissäre diese Methode bei ihren Begegnungen mit Wilhelm nicht anwenden.[9] Sie bestärken Wilhelm nicht in seinem Irren, sondern ver-

auch wieder Ralf Klausnitzer, Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750-1850, Berlin / New York 2007, S. 383-388 und Joseph Vogl, Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. 3. Aufl., Zürich/ Berlin 2008 [2002], S. 37.

7 Karl Schlechta, Goethes ›Wilhelm Meister‹, Frankfurt am Main 1953, S. 46 f., 62 f., 105 f.; Heinz Schlaffer, Exoterik und Esoterik in Goethes Romanen, in: GJb 95 (1978), S. 212-226, hier S. 219 f.; Rolf-Peter Janz, Bildungsroman, in: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte, hrsg. von Horst Albert Glaser, Bd. 5, Reinbek 1980, S. 144-163, hier S. 148; Jochen Hörisch, Glück und Lücke in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹, in: J. H., Gott, Geld und Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns, Frankfurt am Main 1983, S. 30-99; Klaus-Dieter Sorg, Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann, Heidelberg 1983, S. 57-100, hier S. 79 u. 82; Todd Kontje, Private Lives in the public sphere: the German Bildungsroman as metafiction, Pennsylvania 1992, S. 77 f.

8 Rosemarie Haas, Die Turmgesellschaft in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹. Zur Geschichte des Geheimbundromans und der Romantheorie im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1975, S. 39. Jüngst auch wieder ausführlich und unter Einbezug der neuesten Forschung: Liisa Saariluoma, Erzählstruktur und Bildungsroman. Wielands ›Geschichte des Agathon‹, Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, Würzburg 2004, S. 265 f.

9 Vgl. auch Saariluoma (Anm. 8), hier S. 265. Der Versuch die Zurücknahme der Lenkung mit der Pädagogik des Irrens zu erklären, findet sich z. B. bei Manfred Windfuhr und Volker Zumbrink (Manfred Windfuhr, Herkunft und Funktion der Geheimgesellschaft vom Turm in Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹, in: M. W. (Hg.), Erfahrung und Erfindung. Interpretationen zum deutschen Roman vom Barock bis zur Moderne, Heidelberg 1993 [1956], S. 66-88; Volker Zumbrink, Irr-Sinn mit Methode – Die verschwiegene Pädagogik des Turms in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in: Transactions of the Ninth International Congress on the Enlightenment, hrsg. von Anthony Strugnell, Oxford 1996, S. 482-486).

suchen ihn von seinen Plänen abzubringen. Einzig die Tatsache, dass die Turmgesellschaft offenbar dafür sorgt, dass Wilhlem bei der Inszenierung des ›Hamlet‹ nicht ohne den Geist auskommen muss, kann als Unterstützung seiner Theaterarbeit verstanden werden (vgl. WA I, 22: 205 f.).[10]

In einigen Forschungsbeiträgen wurde durch ein Ausweichen auf eine symbolische Interpretation verdeckt, dass die Diskrepanz zwischen der Geheimbundstruktur und der Tatsache, dass die Lenkung so stark abgeschwächt ist, auf der Handlungsebene durchaus erklärungsbedürftig bleibt. Haas stellt beispielsweise die These auf, dass die Wirkungs- und Funktionslosigkeit der Begegnungen mit den Emissären der Turmgesellschaft dadurch zu erklären sei, dass die Turmgesellschaftler nicht als reale Figuren, sondern als Facetten von Wilhelms Ich zu verstehen seien.[11] Ähnlich interpretiert z. B. Øhrgaard und jüngst auch wieder Ammerlahn die Mitglieder der Turmgesellschaft als Teile von Wilhelms Verstand bzw. als Wilhelms höheres Bewusstsein, das in den ersten fünf Büchern bereits einige Male aufblitze.[12] Diese Interpretationen lassen sich allerdings nur dann halten, wenn man die ersten fünf Bücher isoliert betrachtet, da im 7. und 8. Buch deutlich wird, dass es sich um reale Personen der erzählten Welt handelt.

Lediglich Wilfried Barner setzt am oben beschriebenen Befund auf der Handlungsebene an.[13] Er versteht die Turmgesellschaft als »homerisches Strukturmoment«, weil sie analog zur Göttin Athene in der ›Odyssee‹ den Helden lenke.[14] Die Abschwächung der Lenkung durch die realistische Darstellung gerate Goethe allerdings so stark, dass es

10 Soweit nicht anders angegeben, beziehen sich die Angaben im Text auf die Weimarer Ausgabe (Johann Wolfgang von Goethe, Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Abt. I-IV. 133 Bde in 143 Tln, Weimar 1887-1919; künftig: WA).

11 Rosemarie Haas (Anm. 8), S. 53 f.

12 Per Øhrgaard, Die Genesung des Narcissus. Eine Studie zu ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, Kopenhagen 1978; Hellmut Ammerlahn, Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹. Struktur, Symbolik, Poetologie, Würzburg 2003, S. 265.

13 Wilfried Barner, Geheime Lenkung. Zur Turmgesellschaft in Goethes ›Wilhelm Meister‹, in: Goethe's Narrative Fiction. The Irving Goethe Symposium, hrsg. von William J. Lillyman, Berlin u.a. 1983, S. 85-109.

14 Ebd., hier S. 90.

ihm nicht mehr gelinge, darzustellen, wie Wilhelm zu höheren Zielen geführt werde. Damit stellen die ›Lehrjahre‹ für ihn ein »politisch-zeitgeschichtliches Gleichnis«[15] dar, das die »geschichtliche Unvereinbarkeit der Turmgesellschaft mit dem Konzept des bürgerlichen Individuums Wilhelm« offen lege.[16] Ich möchte im Folgenden zeigen, dass es nicht nötig ist, davon auszugehen, dass Goethe der Stoff unter der Hand entglitten ist und dass Irritationen im Zusammenhang mit der vermeintlichen Lenkung durch die Turmgesellschaft nicht erst auf einer extratextuellen, symbolischen Ebene, sondern bereits bei der Erzählung von Wilhelms Lebensgeschichte funktionalisiert werden. Im Zentrum meiner Analyse steht dabei die Tatsache, dass Wilhelm sich sehr ausführlich mit der Lenkung und den geheimen Plänen auseinandersetzt, obwohl sie von den Mitgliedern der Turmgesellschaft dementiert werden.

Bereits bei der Initiation ist es Wilhelm, der die knappen Andeutungen und Fragen der Figuren, die hinter dem Vorhang auftauchen, so konkretisiert, dass dabei der Aspekt der Fremdsteuerung im Vordergrund steht (vgl. WA I, 23: 122 f.). Während der Initiation fällt auf, dass Wilhelm, kaum hat er erkannt, dass man ihn auf seine Irrtümer hinsichtlich seines Schauspieltalents und des Theaters als geeigneter Bildungsstätte hinweisen wollte, sogleich wissen möchte, wem er die Verantwortung für sein Irren geben kann, und dass er die Art der Lenkung bemängelt (vgl. WA I, 23: 123). Seine diesbezügliche Frage wird allerdings mit dem Hinweis auf das erreichte Ziel zurückgewiesen. Als Wilhelm den Lehrbrief zum ersten Mal in die Hand nimmt, um sein Leben für Therese aufzuschreiben, wird ihm bei der Lektüre deutlich, »dass er in so vielen Umständen seines Lebens, in denen er frei und im Verborgenen zu handeln glaubte, *beobachtet, ja sogar geleitet worden war*«

15 Ebd., hier S. 98.

16 Ebd., hier S. 39. Voges versteht das Geheimbundmaterial ebenfalls als zeitgenössische Form für ein Gestaltungsmuster des Epos und diesen Verweis auf das Epos wiederum als eine ästhetische Reflexion über die epische Gattung. Goethe relativiere den Schluss des Romans, den er als utopischen Ausgleich zwischen Ich und Welt gestaltet habe, durch diese Reflexionsebene. Michael Voges, ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in: M. V., Aufklärung und Geheimnis. Untersuchungen zur Vermittlung von Literatur- und Sozialgeschichte am Beispiel der Aneignung des Geheimbundmaterials im Roman des späten 18. Jahrhunderts, Tübingen 1987, S. 563-570.

(WA I, 23: 143, Hervorhebungen KD). Später erfährt der Leser jedoch, dass der Lehrbrief nicht die Dokumentation der Überwachung und einzelner Beeinflussungsversuche enthält, sondern nur ganz allgemeine Lebensweisheiten, die Wilhelm zum Nachdenken über sein Leben anregen sollen (vgl. WA I, 23: 124 ff.). Da von einer tatsächlichen Lenkung oder Beeinflussung im Sinne der Turmgesellschaft nicht die Rede sein kann, beruht die Feststellung, dass er geleitet worden sei, offenbar auf einer Interpretation Wilhelms.

Obwohl die Turmgesellschaft auch im siebten und achten Buch nicht für Wilhelm entscheidet und sich seinen Plänen nicht absichtlich in den Weg stellt, sieht Wilhelm weiterhin in ihr diejenige Instanz, die für sein Leben verantwortlich ist. Er vermutet geheime Machenschaften, deren Opfer er und auch Lothario geworden sind:

> Wäre es möglich, rief Wilhelm mit Heftigkeit aus, daß Lothario selbst nichts davon wüßte oder, wenn er davon weiß, daß er mit uns das Spiel versteckter Plane wäre? […] Was kann man wollen? Was für Absichten kann man haben? Was kann Therese für einen Plan meinen? Ja, es läßt sich nicht läugnen, Lothario ist von geheimen Wirkungen und Verbindungen umgeben, ich habe selbst erfahren, daß man thätig ist, daß man sich in einem gewissen Sinne um die Handlungen, um die Schicksale mehrerer Menschen bekümmert und sie zu leiten weiß. Von den Endzwecken dieser Geheimnisse verstehe ich nichts, aber diese neueste Absicht, mir Theresen zu entreißen, sehe ich nur allzu deutlich. (WA I, 23: 191)

Während Wilhelm kurz zuvor noch das Schicksal dafür verantwortlich gemacht hat, dass er Therese nicht heiraten kann (vgl. WA I, 23: 189), ist es nun die Turmgesellschaft, die er an die Stelle des Schicksals setzt und die ihn seiner Meinung nach an der Umsetzung seines Vorhabens hindert. Anschließend überantwortet sich Wilhelm vor lauter Verzweiflung Natalie als der nächsten Instanz, die seine Geschicke lenken soll – allerdings nicht, ohne sich zuvor bei zwei anderen Vorsehungsinstanzen zu bedanken: »Ich will dieses Haus wider ihren Willen nicht verlassen. Ich danke *Gott* und meinem guten *Geist*, dass ich dießmal geleitet werde, und zwar von *Ihnen*.« (WA I, 23: 193, Hervorhebung KD). Die Turmgesellschaft wird für ihn jetzt zur bösen, undurchschaubaren Macht, die über ihn verfügt:

> Lothario kommt mit seinen Beiständen, und es wäre wunderbar, wenn jene geheimnißvollen Mächte des Thurms, die immer so geschäftig sind, jetzt nicht auf uns wirken, und ich weiß nicht was für einen seltsamen Zweck mit und an uns ausführen sollten. So viel ich diese heiligen Männer kenne, scheint es jederzeit ihre löbliche Absicht zu sein, das Verbundene zu trennen und das Getrennte zu verbinden. (WA I, 23: 209)

Wichtig für den Stellenwert dieser Aussagen Wilhelms ist der Kommentar des Erzählers, dass man sich manchmal aus vereinzelten Gegebenheiten ein »Gewebe« konstruiere, das man »mehr oder weniger selbst gesponnen und angelegt« habe (WA I, 23: 205). Wilhelms Sicht der Dinge wird somit vom Erzähler als eigenwilliges Konstrukt gekennzeichnet. Auch die Versuche Jarnos, Wilhelm auf seine Fehlinterpretation der Turmgesellschaft im Sinne einer geheimen Gesellschaft hinzuweisen, werden von Wilhelm überhört (vgl. WA I, 23: 209-219). Wilhelm fordert stattdessen, dass man ihm konkrete Anweisungen im Sinne der Pläne, die man mit ihm habe, geben möge: »Sagen Sie mir lieber, mit ihrer grausamen Bestimmtheit, was Sie von mir erwarten, und wie und auf welche Weise Sie mich aufopfern wollen.« (WA I, 23: 218) Die Vorschläge Jarnos und des Abbés für seinen weiteren Lebensweg – nach Amerika zu gehen, beziehungsweise den Marchese auf seiner Fahrt durch Deutschland zu begleiten – erscheinen Wilhelm nur als Versuche, sich seiner zu entledigen (vgl. WA I, 23: 241). Er fühlt sich den Machenschaften der Turmgesellschaftler ausgeliefert und gibt die Verantwortung für sein Leben an sie ab:

> Ich überlasse mich ganz meinen Freunden und ihrer Führung, sagte Wilhelm; es ist vergebens in dieser Welt nach eigenem Willen zu streben. Was ich fest zu halten wünschte, muß ich fahren lassen, und eine unverdiente Wohlthat drängt sich mir auf. (WA I, 23: 286)

Es ist mir wichtig, auf den Umstand hinzuweisen, dass Wilhelm bis zum Schluss dazu neigt die Verantwortung für sein Leben abzugeben, da eine der beiden jüngsten Monographien zu ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ zu einem gegenteiligen Ergebnis kommt. Liisa Saariluoma verfolgt in Absetzung von der Sozialisationshypothese Kittlerscher Provenienz die These, dass Wilhelm nicht von außen geformt werde, sondern – mit Ausnahme weniger, kurzer Phasen – ein autonomes, sich selbst bilden-

des Subjekt bleibe.[17] Sie stellt Wilhelms Unzufriedenheit und Tatenlosigkeit als Phase dar, in der er seine Autonomie verliere und keine neue Deutung seines bisherigen Lebens anfertigen könne; am Ende des Romans habe er jedoch seine Autonomie wiedererlangt. Als Beweis führt sie unter anderem an, dass Wilhelm lerne, Ereignisse nicht mehr als schicksalhaft zu interpretieren, sondern sie als Zufälle zu sehen, denen der Einzelne mit Strategien begegnen könne. Dies zeige sich zum Beispiel darin, dass er die Schuld für die verschwendeten Jahre beim Theater nicht mehr dem Schicksal gebe und dass er nun selbst Schritte zur Gestaltung seines Lebens einleite, anstatt auf einen weiteren Wink des Schicksals zu hoffen. Das ist zwar richtig, es gilt jedoch die Tatsache zu berücksichtigen, dass Wilhelm kurz darauf die Turmgesellschaft für diese Entscheidung verantwortlich macht. Damit hat sich zwar die Instanz geändert, an die Wilhelm die Verantwortung für sein Leben abgibt, die grundlegende Neigung dies zu tun, bleibt allerdings bestehen. Sobald die Turmgesellschaft nicht mehr taugt, setzt Wilhelm auch ganz explizit und übergangslos das Schicksal wieder an ihre Stelle: Als Wilhelm hört, dass einer Verbindung von Lothario und Therese nichts mehr entgegen steht, will er sich deren Glück nicht in den Weg stellen: »jetzt, da es Ernst wird, scheint das Schicksal mit mir einen andern Weg zu nehmen […] Nun drückt das sonderbarste Geschick meine ausgestreckte Hand nieder.« (WA I, 23: 189)

Wilhelms schädliche Neigung, die Verantwortung für sein Leben abzugeben, kann dadurch, dass die Geheimbundstruktur Treffen mit den Emissären ermöglicht, schon sehr früh im Roman thematisiert werden. Wilhelm verteidigt gegenüber dem ersten Emissär, den er in seiner Heimatstadt trifft, die Existenz des Schicksals als einer »Macht, die über uns waltet, und alles zu unserm Besten lenkt« (WA I, 21: 107). Der Fremde warnt ihn: »Wehe dem, der sich von Jugend auf gewöhnt, in dem Notwendigen etwas Willkürliches finden zu wollen, der dem Zufälligen eine Art von Vernunft zuschreiben möchte, welcher zu folgen sogar eine Religion sei.« (WA I, 21: 108) Der Mensch muss seiner Meinung nach erkennen, dass es einerseits Notwendiges gebe, das er annehmen, andererseits Zufälliges, das er »lenken«, »leiten« und »nutzen« müsse (ebd.). Die Vernunft habe als Vermittlungsinstanz zwischen den

17 Vgl. Saariluoma (Anm. 8), in Bezug auf die Turmgesellschaft bes. S. 258-273.

beiden Seiten zu stehen. Auch gegenüber dem zweiten Emissär äußert Wilhelm die Ansicht, dass er dem Schicksal vertraue, das sich eines jeden annehme und »jeden nach seiner Weise« erziehe, und überhört dessen deutlich auf Wilhelm gemünzte Hinweise auf mögliche irreführende Eindrücke in der Kindheit (vgl. WA I, 21: 193).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Zurücknahme von Einfluss und Wirkung der Turmgesellschaft es ermöglicht, Wilhelms Glauben an Determination als übertriebenes, falsches und schädliches Lebensbewältigungsmuster zu erweisen. Wilhelm selbst bringt die Turmgesellschaft aufgrund der Geheimbundelemente in die Position einer Vorsehungsinstanz und schadet sich durch diese Interpretation, weil er sich mehr mit der Frage beschäftigt, inwieweit er gelenkt worden ist, als mit der Umsetzung seiner neuen Lebenseinstellung. Er hört nach einer sehr kurzen selbständigen Phase rund um die Initiation wieder auf, sein Leben selbständig zu planen, kann Angebote zu einer neuen Tätigkeit nicht annehmen und unternimmt keine Schritte um seinem Ziel – der Verbindung mit Natalie – näher zu kommen.[18]

Ausgehend von diesen Ergebnissen kann nun auch die These widerlegt werden, die Turmgesellschaft stehe für die leitenden Gesinnungen, die nach der im Roman selbst propagierten aufklärerischen Romantheorie im Roman vorherrschen sollten. Joseph Vogl hat darauf hingewiesen, dass die Theorie des Romans auf das Problem der Steuerung von Ereignissen bezogen ist.[19] Während in der Ökonomie beispielsweise die

18 Als Gegenbeispiel kann in diesem Fall Lothario angeführt werden, der sich gegenüber Therese offen erklärt, obwohl er weiß, dass sie gerade beschlossen hat zu heitraten. Er findet eine Form, seinen Gefühlen Ausdruck zu verleihen und versucht gleichzeitig, den Anstoß zu geben, dass eine Lösung in seinem Sinne gefunden wird: »Wenn wir einmal leiden und entbehren sollen, so mag es immerhin auch in der Gegenwart des geliebten, wünschenswerten Gutes geschehen. Ich verlange keinen Einfluss auf ihre Entschließung, und mein Vertrauen auf ihr Herz, auf Ihren Verstand und reinen Sinn ist noch immer so groß, daß ich Ihnen mein Schicksal und das Schicksal meines Freundes gerne in die Hände lege.« (WA I, 23: 208)

19 Die Korrelation von Roman und ökonomischer Theorie begründet er wie folgt: »Wie sich nämlich das Ökonomische seit Endes des 17. Jahrhunderts als expansive, globale und enzyklopädische Erfassung des materiellen und moralischen Lebens konstituiert und dabei vor allem auf eine Regulierung von Zufallsereignissen ausgreift, so wird zur selben Zeit gerade dem Roman eine ähnlich expansive und totale Darstellungsleistung attestiert.« (Josef Vogl [Anm. 6], S. 170)

Theorie der »Unsichtbaren Hand« von Adam Smith Konjunktur habe, mit deren Hilfe die Selbstregulierungskräfte des Marktes beschrieben würden, finde sich im aufklärerischen Roman typischerweise eine Anhäufung von Zufällen in Verbindung mit einer »kausale[n] Verkettung oder providentielle[n] Lenkung«, die dem Geschehen eine realistische Notwendigkeit geben solle.[20] Vogl ist der Ansicht, dass Goethe mit der Turmgesellschaft eben eine solche leitende Instanz einführe. Auch Rosemarie Haas kommt zu diesem Ergebnis, weil sie davon ausgeht, dass die Mitglieder der Turmgesellschaft Wilhelms absolut bestimmtes Ich, sein Gewissen, repräsentierten und damit für die Erfüllung der im Roman postulierten Romantheorie stünden, die für den Roman leitende Gesinnungen fordere. Der Beleg für diese These erfolgt bei beiden nicht über die tatsächliche Leitung auf der Ebene des Dargestellten, sondern allein durch die Thematisierung derselben auf Figurenebene. Dadurch bleibt unberücksichtigt, dass die Fremdbestimmung als Konstruktionsleistung Wilhelms gekennzeichnet wird und eben gerade nicht tatsächlich erzählt wird, so dass sich gegenüber der Romantheorie der Zeit eine wichtige Verschiebung ergibt. Während der aufklärerische Roman die kontingenten Ereignisse notwendig erscheinen lassen wollte, wird in ›Wilhlem Meisters Lehrjahre‹ mit der Turmgesellschaft ein solches Ordnungsmuster zur Diskussion gestellt, und es wird erzählend gezeigt, wie sich die Sichtweise auf ein Geschehen verändert, wenn man es als fremdbestimmt wahrnimmt. Goethe hat folglich das Problem einer wahrscheinlichen und zugleich nicht-kontingenten Ereignisfügung nicht auf eine neue Weise gelöst, sondern ein neues Problem formuliert: Es geht nicht mehr darum, wie man Ereignisse notwendig erscheinen lässt, sondern wie der Einzelne mit Ereignissen umgeht.

II.

Weitere Funktionen der Turmgesellschaft sind eng mit dem Bildungskonzept verknüpft, genauer gesagt mit spezifischen Folgeproblemen, die sich aus Goethes Bildungskonzept ergeben.[21] Goethe geht davon

20 Josef Vogl (Anm. 6), S. 175.

21 Die Forschungsdebatte zu der Frage, ob und inwiefern ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ als Bildungsroman zu verstehen ist, kann hier nicht in vollem Umfang gewürdigt werden. Einschlägige Studien, kritische Stimmen und/oder annotierte

aus, dass der Einzelne dazu verpflichtet ist, seine je individuellen Anlagen auszubilden. Er distanziert sich zur Zeit der Entstehung von ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ bereits von der Sturm- und Drangvorstellung der absoluten Unbedingtheit des Individuums und entwirft die Ausbildung von Individualität als Prozess, dessen Ziel die harmonische Eingliederung des Einzelnen in die Gesellschaft ist.[22] Dieses individualitätsbezogene Bildungskonzept bringt gewisse Probleme mit sich. Zum einen muss man seine eigenen Anlagen erkennen und es besteht die Gefahr, dass man sich irrt. Zum anderen muss man sie adäquat ausbilden und die Umweltbedingungen spielen dabei eine entscheidende Rolle. Ich möchte im Folgenden zeigen, welche Funktionen die Turmgesellschaft für die Darstellung und Vermittlung von Goethes Bildungskonzept hat. Im Anschluss an diese Rekonstruktion setze ich mich zu Beginn des nächsten Abschnitts mit Positionen der Bildungsromandebatte auseinander.

Bei der Initiation kann Wilhelm explizit die Einsicht formulieren, dass er sich in der Beurteilung seiner Anlagen und in der Wahl des Theaters als Umgebung für die Ausbildung seiner Fähigkeiten und für eine

Bibliographien finden sich bspw. in: Lothar Köhn, Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht, in: DVjs 42 (1968), S. 427 ff. und 590 ff.; Jürgen Jacobs, Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman, München 1972; Martin Swales, The German Bildungsroman from Wieland to Hesse, Princeton 1978; Dennis F. Mahoney, Der Roman der Goethezeit (1774-1829), Stuttgart 1988; Jürgen Jacobs und Markus Krause, Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis 20. Jahrhundert, München 1989; Rolf Selbmann, Der deutsche Bildungsroman, Stuttgart, 1994²; Ortrud Gutjahr, Einführung in den Bildungsroman, Darmstadt 2007; Wilhelm Voßkamp, Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman, Berlin 2009.

22 Vgl. dazu Fotis Jannidis, Das Individuum und sein Jahrhundert. Eine Komponenten- und Funktionsanalyse des Begriffs ›Bildung‹ am Beispiel von Goethes »Dichtung und Wahrheit«, Tübingen 1996, S. 60-64. In der Notwendigkeit, selbst für die eigene Bildung zu sorgen, liegt der wesentliche Unterschied zur Natur: »Im Reich der Natur waltet *Bewegung* und *That*, im Reiche der Freiheit *Anlage* und *Willen*. Bewegung ist ewig und tritt bei jeder günstigen Bedingung unwiderstehlich in die Erscheinung. Anlagen entwickeln sich zwar auch naturgemäß, müssen aber erst durch den Willen geübt und nach und nach gesteigert werden.« (WA II, 11: 144, Hervorhebung original)

öffentliche Wirksamkeit geirrt hat (vgl. WA I, 23: 122). Kurz zuvor gibt ein Gespräch mit Jarno und Lothario Wilhelm Gelegenheit Zeugnis von seiner neuen, realistischen Einschätzung der Schauspielertruppe abzulegen (vgl. WA I, 23: 24 f.) – und erspart so ein zweites Mal die erzählerisch vermittelte Form des Gedankenberichts. Der Leser konnte durch die Hinweise der Emissäre der Turmgesellschaft schon früher zu diesen Einsichten kommen.[23] Durch ein Wiedersehen Wilhelms mit Werner bei der Turmgesellschaft ist es allerdings auch möglich zu zeigen, dass Wilhelm seine Fähigkeiten bis zu einem gewissen Grad ausbilden konnte. Werner bestätigt Wilhelms Bemühungen »eine öffentliche Person« (WA I, 23: 152) zu werden und lobt seine Haltung und sein Auftreten (vgl. WA I, 23: 133).[24]

Direkt im Anschluss an die Initiation werden Wilhelms Lehrjahre vom Abbé für beendet erklärt und der Erzähler stimmt dieser Aussage in einer, für ihn ganz ungewöhnlichen und daher besonders markierten, Explizitheit und Unzweideutigkeit zu (vgl. WA I, 23: 137). Dies geschieht direkt im Anschluss an Wilhelms Frage, ob er der Vater von Felix sei. Allein der Umstand, dass die Turmgesellschaft als Instanz mit besonderem Wissen über die Zusammenhänge in der erzählten Welt und in Wilhelms Leben konzipiert ist, ermöglicht es, dass Wilhelm dies hier erfährt.[25] Die Tatsache, dass Wilhelm seine Lehrjahre mit der Anerkennung der Vaterschaft abschließt, wurde inzwischen bereits des Öfteren

23 Vgl. den Hinweis des ersten Emissärs auf den Schaden des Puppenspiels (WA I, 21: 80) und Jarnos Bemerkung, dass Wilhelm »mit hohlen Nüssen um hohle Nüsse« (WA I, 21: 283) spiele, zusammen mit seinem Vorschlag, Wilhelm solle sein Talent lieber in fürstlichen Diensten nutzen als es beim Theater zu verschwenden (vgl. WA I, 21: 281 u. 312).

24 Vgl. Vogls Kontextualisierung des Konzepts ›Person‹ als Stellvertreter vieler Individuen bzw. im Plural im Sinne mehrerer Rollen eines Individuums in antiken Staatslehren, bei Hobbes und Pufendorf (Joseph Vogl [Anm. 6], hier S. 19 ff.).

25 Krimmer meldet Zweifel an Wilhelms Vaterschaft an. Es ist richtig, dass sich diese nicht letztgültig beweisen lässt, weil es dem Leser an unabhängigen Informationen fehlt. Ausschlaggebend ist meiner Meinung nach jedoch, dass es keinen hermeneutischen Wert hat, anzunehmen, dass Wilhelm hier belogen wird (vgl. Elisabeth Krimmer, Mama's Baby, Papa's Maybe: Paternity and Bildung in Goethe's ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹, in: The German Quarterly 2004, S. 257-277, hier S. 261 f.).

erwähnt. Inwiefern es sich dabei um einen Bildungsfortschritt handelt, blieb jedoch bisher im Unklaren.[26] Die Bedeutung der Vaterschaft lässt sich meines Erachtens klären, wenn man berücksichtigt, dass und in welchem Kontext auch der Erzähler die Beendigung von Wilhelms Lehrjahren bestätigt. Er berichtet im Anschluss an die Initiation, wie Wilhelm sich der Pflicht eines Vaters bewusst wird, »den Seinigen den Genuß vorzubereiten, zu verschaffen und zu erhalten« (WA I, 23: 137), und dass er seine Planung jetzt am Gedanken der Dauer ausrichtet, weil er an seine Nachkommen denkt. Er beendet seinen Bericht mit der Aussage: »In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt, und mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben.« (WA I, 23: 137) Zum einen geht es hier darum, dass Wilhelm die Welt mit den Augen eines Menschen betrachtet, der für andere zu sorgen hat und sich damit von seiner Ich-Zentrierung der Theaterkarriere gelöst hat. Dies ist besonders in der Zeit bei Serlo und nach der Ankunft bei Lothario zu beobachten: Erstes Indiz dafür, dass es Wilhelm nicht mehr nur um die Ausbildung seiner eigenen Fähigkeiten geht, ist seine Fürsorge für den Harfner, als er nach dem Brand auf dem Theater Anzeichen des Wahnsinns an diesem bemerkt. Während Wilhelm den Harfner zuvor hauptsächlich unter schwärmerischen Gesichtspunkten betrachtet hatte, nimmt er ihn hier als jemanden wahr, der ihm anvertraut ist, und er wird seiner Pflicht gerecht, für ihn zu sorgen. Auch in Bezug auf Felix und Mignon wird Wilhelm aktiv, als er erfährt, dass Felix nicht der Sohn von Lothario und nach dem Tod Aureliens ohne Fürsorge ist (vgl. WA I, 23: 80 und 111 f.). Sein Beschluss Therese zu heiraten um Felix und Mignon die Erziehung und Förderung zukommen zu lassen, die er ihnen nicht geben kann, ist dann als Wille zur endgültigen Ausrichtung seines Lebens an seinen sozialen Pflichten zu

26 Gutjahr argumentiert z. B. jüngst, die Anerkennung sei ein Schritt auf dem Weg zum sozialen Aufstieg, den Wilhelm in der Heirat mit Natalie endgültig vollzogen habe (vgl. Ortrud Gutjahr [Anm. 21], hier S. 82). Offen bleibt jedoch, worin die kausale Verknüpfung zwischen diesen beiden Ereignissen besteht. Auch Krimmer, die Bildung als Integration in homosoziale Zusammenhänge versteht, sieht in der Anerkennung der Vaterschaft einen Bildungsfortschritt, weil sich daraus die Notwendigkeit zur erneuten Verbindung ergebe (vgl. Elisabeth Krimmer [Anm. 25], hier S. 263).

verstehen, so dass seine Lehrjahre als abgeschlossen gelten können (vgl. WA I, 23: 140).[27]

Zum anderen stellt der Erzähler allerdings auch fest, dass Wilhelm »mit dem Gefühl des Vaters« die »Tugenden eines Bürgers erworben« habe (WA I, 23: 137). Diese Verknüpfung der Begriffe ›Vaterschaft‹, ›Tugend‹ und ›Bürger‹ ist erläuterungsbedürftig. Im 18. Jahrhundert existieren mehrere Verwendungen des Begriffs ›Bürger′ nebeneinander.[28] Eine wichtige Bedeutung schließt dabei an die griechisch-römische Tradition im Sinne des lateinischen *civis* an. Ein Bürger ist nach diesem Konzept ein Mann, der regiert wird und am Regiertwerden teilnimmt, der aufgrund seines Besitzes von jeglicher Arbeit entlastet und entweder *pater familias* oder *filius familias* ist. Nur der *pater familias* ist allerdings Mitglied der Gemeinschaft, hat volle öffentliche und private

27 Durch meinen Fokus auf die Funktionen der Turmgesellschaft bleibt die Verbesserung von Wilhelms künstlerischen Fähigkeiten freilich weitgehend unbeachtet (Schauspieltechnik, Dramenanalyse, Dramaturgie und Regie, Leitung einer Künstlertruppe). Allerdings werden diese Erfolge nur sehr vage benannt, nicht direkt vom Erzähler bestätigt und oftmals nur aus Wilhelms Perspektive erzählt. Hellmut Ammerlahns These, es handle sich bei ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ um einen Künstler-Bildungsroman, ist deshalb, und weil die soziale Komponente nicht integriert werden kann, angreifbar (vgl. Hellmut Ammerlahn, The marriage of artist novel and Bildungsroman: Goethe's »Wilhelm Meister«, a paradigm in disguise, in: German life and letters 59,1 [2006], S. 25-46).

28 Vgl. im Folgenden: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Stuttgart 1972 ff., Artikel »Bürger, Staatsbürger, Bürgertum« von Manfred Riedel. Eine weitere Bedeutung des Begriffs ›Bürger‹ im 18. Jahrhundert bezieht sich auf den französischen *bourgeois*. Der Bürger in diesem Sinn zeichnet sich vor allem durch seine wirtschaftlichen Interessen aus. Während im oben genannten Bürgerkonzept der Schwerpunkt auf der politischen Partizipation liegt und der Besitz nur in der Hinsicht wichtig wird, dass er den Einzelnen von Existenzsorgen entbindet, so dass seine Kräfte für das Gemeinwohl frei werden, zeichnet sich der *bourgeois* vor allem durch sein Interesse an privater Besitzsteigerung und Statusverbesserung aus. Seine Sphäre ist die der Produktion und der Arbeit und er definiert sich in Abgrenzung zum Adel, der vorwiegend Repräsentationsaufgaben in der öffentlichen Sphäre zu erfüllen hat, von der er ausgeschlossen ist. Werner ist ein Beispiel für einen Bürger in diesem Sinne und Wilhelms Lob des Adels und seine Unzufriedenheit mit den bürgerlichen Beschränkungen (vgl. WA I, 22: 149 ff.) beziehen sich auf diesen zweiten Bürgerbegriff.

Rechtsfähigkeit und soziale Pflichten. Der Sohn untersteht der väterlichen Gewalt.

Wenn der Erzähler feststellt, dass Wilhelm die Tugenden eines Bürgers erworben habe, so meint er damit, dass Wilhelm in der Kombination von Vaterschaft und Grundbesitz die Voraussetzungen erfüllt, um Teil der Gemeinschaft in juristischem und politischem Sinn zu werden. Dadurch eröffnet sich für ihn die Möglichkeit, aber zugleich entsteht auch die Pflicht, eine Aufgabe zum Wohl der Gemeinschaft zu übernehmen. In diesem Sinne ist auch die Formel von der »pflichtmäßigen Tätigkeit« (WA I, 23: 120) zu verstehen, von der die Mitglieder der Turmgesellschaft sprechen. Während es Wilhelm aus verschiedenen Gründen, auf die ich noch näher eingehen werde, nicht möglich ist, eine solche Tätigkeit zu ergreifen und sich mit Felix niederzulassen, kann an den Mitgliedern der Turmgesellschaft bereits gezeigt werden, wie eine solche produktive und an sozialen Bedürfnissen ausgerichtete Tätigkeit aussehen kann. Therese beispielsweise hilft mit ihrer Begabung zum ökonomischen Planen Lothario und ihrem Nachbarn. Gemeinsam mit Natalie kümmert sie sich um die Erziehung junger Mädchen. Natalies angeborener Drang, beständig die Not anderer zu lindern, wird in den ›Bekenntnissen‹ und von ihr selbst beschrieben und bestimmt ihr ganzes Wesen. Lotharios Überlegungen zu Eigentum, Steuern und Lehenswesen, Jarnos Amerika-Pläne und die Therapien des Arztes dienen als Beispiele für die Ausrichtung an größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen. Um diese Form der gesellschaftlichen Wirksamkeit zu zeigen, benötigt Goethe die Turmgesellschaft als eine Gemeinschaft von Adligen, da nur diese zu der Zeit, in welcher der Roman spielt, solche Lebensgestaltungsoptionen haben.[29] Die Möglichkeit einer solchen Entfaltung ist meiner Meinung nach der einzige Grund dafür, dass Goethe die Turmgesellschaft als eine Gruppe von Adligen gestaltet hat.[30]

Durch die Bekräftigung des Erzählers, Wilhelm habe seine Lehrjahre beendet, wird die Ausbildung der individuellen Fähigkeiten mit dem Fluchtpunkt einer gesellschaftlich wirksamen Tätigkeit als gültiges Bildungskonzept ausgewiesen. Bezüglich der pädagogischen Methoden hat

29 Einer freilich besonderen Gruppe von Adligen, die sich dem Selbstverständnis des antiken Bürgers verpflichtet fühlen.

30 Aus diesem Grund gehe ich auch nicht näher darauf ein, dass die drei Heiraten am Ende des Romans Mesalliancen sind.

die Turmgesellschaft allerdings nicht nur die Funktion der Ausführung und Illustration, sondern auch die der kontroversen Diskussion, da die Ansichten der Turmgesellschaftler teilweise stark voneinander abweichen.[31] Der Abbé beispielsweise vertritt eine Pädagogik des Irrens, die besagt, dass man auch dann nicht in die Bildung eines Anderen eingreifen soll, wenn man erkennen könne, dass jemand auf dem falschen Weg sei, ja ihn sogar dabei unterstützen solle, weil er dann schneller merken würde, dass er sich geirrt habe (vgl. WA I, 23: 214 u. 167). Jarno dagegen ist der Auffassung, dass man jeden direkt auf seine Irrtümer hinweisen sollte (vgl. WA I, 23: 214). Natalie ist derselben Ansicht wie Jarno, möchte das Irren jedoch am liebsten von Anfang an verhindern, indem sie Regeln vorgibt (vgl. WA I, 23: 177 f.).[32]

Bei der Turmgesellschaft wird nicht nur über Bildung reflektiert, sondern es werden auch konkrete, rationale Vorschläge zur Lebensbewältigung gemacht. Wie oben bereits dargestellt, kritisiert z. B. der erste Emissär, den Wilhelm in seiner Heimatstadt trifft, Wilhelms Schicksalsglauben und empfiehlt, ihm Geschehnisse in Zukunft als Zufälle zu betrachten, die er durch vernünftiges Handeln zu seinem Besten wenden könne (vgl. WA I, 21: 107). Ebenso setzt man der Emotionalität Wilhelms, die ihn daran hindert über eine Sache in Ruhe nachzudenken, eine Orientierung an Vernunft entgegen (vgl. WA I, 23: 219). Das Gespräch zwischen Lothario und Jarno über Lotharios Pläne bezüglich des Lehenswesens hat die Funktion, Wilhelms Vorliebe für große Ideen und seine Neigung zu überstürztem und unüberlegtem Handeln eine vernünftigere Vorgehensweise entgegen zu setzen.[33] Als Kriterien für das

31 Pethes liest die pädagogischen Ideen der Turmgesellschaftler im Kontext der pädagogischen Fallgeschichte, die in der Goethezeit besondere Bedeutung in der Literatur erlangt (Nicolas Pethes, Zöglinge der Natur. Der literarische Menschenversuch des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2007, S. 298-312). Er geht davon aus, dass Wilhelm gemäß dem Konzept des Abbé von der Turmgesellschaft erzogen werde, was nicht der Fall ist, wie ich im ersten Abschnitt gezeigt habe.

32 Saariluoma hat die Bildungsprogramme der einzelnen Turmgesellschaftler bereits detaillierter ausgeführt und auch darauf hingewiesen, dass deren Erziehungserfolge durchaus fraglich bleiben. Vgl. Saariluoma (Anm. 8), hier S. 267.

33 Bis jetzt hat man hauptsächlich versucht die von Lothario geäußerten Ideen in zeitgenössischen Diskursen zu verorten, um auf diese Weise die Frage zu klären, wie reformerisch oder revolutionär diese Position einzustufen ist. Fink bezieht sich dazu auf den amerikanischen Befreiungskrieg und die französische Revolution (Gonthier-Louis Fink, Die Bildung des Bürgers zum »Bürger«. Indi-

richtige Verhältnis von Überlegungen und zielgerichtetem Handeln führt Lothario die Wirksamkeit im nächsten Umkreis und den Nutzen für möglichst viele Menschen an. Dieses Gespräch macht großen Eindruck auf Wilhelm, was man daran sehen kann, dass er gleich darauf die Theatergruppe an diesen Maximen misst und zu einer neuen Einschätzung der Gruppe kommt (vgl. WA I, 23: 24 f.). Auch was Felix und Mignon betrifft, wählt Wilhelm zweckmäßige Schritte, indem er mit Lothario und Jarno über deren Zukunft spricht und sie dann zu sich holt. In Bezug auf die Abträglichkeit übertriebener Gefühlsseligkeit hat er ebenfalls dazugelernt. Das zeigt sein Rat an Madame Melina, die traurig darüber ist, dass Wilhelm Serlos Truppe verlässt: »da wo du bist, da wo du bleibst, wirke was du kannst, sei thätig und gefällig und laß dir die Gegenwart heiter sein!« (WA I, 23: 89 f.) Nach der Initiation paart sich die neue Ausrichtung an seinen sozialen Pflichten mit der rationalen Lebensplanung:

> Es ist nicht mehr Zeit, daß du deine eigenen Jahre und die Jahre anderer vergeudest; nimm dich zusammen, und denke, was du für dich und die guten Geschöpfe zu thun hast, welche Natur und Neigung so fest an dich knüpfte. (WA I, 23: 140)

Nachdem nun die vernunftbestimmte Lebenseinstellung der Turmgesellschaftler so eindeutig als vorteilhaft dargestellt wurde und auch Wilhelm zunächst mit Erfolg die Methode anwendet, das jeweils Nächste zur Lösung der anstehenden Probleme zu tun, müsste es folgerichtig die Vernachlässigung dieser Prinzipien sein, die seine Erfolglosigkeit bedingen. Diese Verknüpfung ist allerdings im Roman nicht zu finden.

viduum und Gesellschaft in ›Wilhelm Meisters Lehrjahren‹, in: Recherches Germaniques 2 [1972], S. 3-37, hier S. 25 ff.), Rolf-Peter Janz verweist auf Verhältnisse und Kontroversen in Kursachsen (Rolf-Peter Janz [Anm. 2], S. 332 ff.), Dieter Borchmeyer hebt die Nähe zu den Stein-Hardenbergschen Reformen hervor (Dieter Borchmeyer [Anm. 2], S. 168 und S. 183) und Wilhelm Voßkamp versucht schließlich im Abgleich mit den Verhältnissen in Frankreich und Amerika die Frage zu klären, ob man es hier mit rückwärtsgewandten Ideen oder einem utopischen Entwurf zu tun habe (Wilhelm Voßkamp [Anm. 2], hier S. 233 ff.) Ich möchte mich in Absetzung von diesen sozial- und ideengeschichtlichen Kontextualisierungen auf die spezifische *Funktion* dieses Gesprächs für die Diskussion von Bildungs- und Lebensführungsfragen konzentrieren, die in der erzählten Welt im Vordergrund steht.

Stattdessen überrascht hier die Eröffnung, dass einer Verbindung von Lothario und Therese, die Wilhelm an der Umsetzung der zweckmäßigen Heiratspläne mit Therese hindert, nichts mehr im Wege steht. Auch die Turmgesellschaftler können nicht mit einem rationalen Bewältigungskonzept aufwarten. Jarno zeigt sich angesichts der Verwicklungen ratlos: »Wir sind ohne Schuld in diese Verwirrungen gerathen, das gute Glück mag uns wieder heraushelfen.« (WA I, 23: 213)

Ebenso sind die Paarbildungen am Ende des Romans sind nicht das Ergebnis einer vernünftigen Planung, sondern auf das zufällige Zusammentreffen verschiedener Begebenheiten zurückzuführen:[34] Eine Annäherung von Wilhelm und Natalie findet erst aufgrund der Aufregung um Felix statt, die durch die plötzliche Ankunft des Grafen und dessen Organisationsbedürfnis bedingt ist. Friedrichs Ankunft, dessen Anwesenheit später entscheidend sein wird, wird nicht motiviert. Seine Taktlosigkeit und sein Geltungsdrang – zwei ganz unvernünftige Eigenschaften – sind es, die schließlich zum glücklichen Ende führen: Zunächst blamiert Friedrich Wilhelm, indem er dessen Gefühle für Natalie herausposaunt, und regt dadurch offensichtlich Natalie dazu an, dem Abbé ihre Liebe zu Wilhelm zu gestehen. Anschließend ist es seine neuerliche Indiskretion Natalies Liebesgeständnis zu verraten, die die Vereinigung von Wilhelm und Natalie möglich macht (vgl. WA I, 23: 307 ff.).

III.

Es greift wohl zu kurz, den Schluss einfach als märchenhaft zu bezeichnen[35] oder zu meinen, Wilhelm sei ein »Hans im Glück«, der am Ende

34 Aus diesem Grund kann ich auch der Auffassung, dass der Handlungsverlauf durch seine Schicksalsbestimmtheit Wilhelm in seinem Schicksalsglauben recht gebe, nicht zustimmen (vgl. Hans Eichner [Anm. 6], hier S. 182; Gerwin Marahrens [Anm. 6], S. 166; Manfred Engel, Der Roman der Goethezeit I, Stuttgart u.a. 1993, S. 251; Klaus Gerth, »Das Wechselspiel des Lebens«. Ein Versuch, Wilhelm Meisters Lehrjahre (wieder) einmal anders zu lesen, in: GJb 113 [1996], S. 105-120, hier S. 114).

35 Vgl. Karl Viëtor, Goethe. Dichtung Wissenschaft Weltbild, Bern 1949, S. 142; vgl. auch Hans-Jürgen Schings Kommentar in: MA, Bd. 5: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman, S. 614-856, hier S. 1371.

»beschenkt«[36] werde. Stattdessen muss man sich fragen, wie es zu deuten ist, dass die Auseinandersetzung mit rationaler Lebensplanung bei der Turmgesellschaft eine so zentrale Rolle einnimmt, der Schluss jedoch durch das Zusammentreffen verschiedener Zufälle bedingt ist. Welches Licht wirft die überraschende Wendung am Ende des Romans auf die Turmgesellschaft und auf die Rolle der Bildung? Und in welchem Verhältnis stehen Bildung und Liebe zueinander?

In einigen neueren Interpretationen von ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ als Bildungsroman stellt sich diese Frage erst gar nicht, weil Wilhelms Heirat mit Natalie zum Bildungsziel erklärt wird. Liisa Saariluoma interpretiert Natalie beispielsweise als Verkörperung des Bildungsideals in seiner reinsten Form. Indem Wilhelm sich mit Natalie ehelich verbinde, habe er sich zugleich »mit dem festest möglichen Band an seinem innersten Bildungsziel verankert« und dadurch seine Bildung abgeschlossen.[37] Es ist wohl richtig, das Natalie eine Idealgestalt ist, dennoch stellt sich die Frage, warum Wilhelm auf der Handlungsebene unfertig und zerrissen wirkt, auf einer symbolischen Ebene dagegen seine Bildung abgeschlossen haben soll. Für Hellmut Ammerlahn symbolisiert die Turmgesellschaft das klassische Bildungsideal der natürlichen Erkenntnis.[38] Diese These belegt er dadurch, dass Wilhelm sich bei der Turmgesellschaft sowohl mit der Natur (Naturalienkabinett des Oheims) als auch mit Kunst (Bildersammlung seines Vaters im Schloss des Oheims) anschauend auseinander setzt. Natalie versteht er als »Urbild der Natur«, die Heirat mit ihr symbolisiere die Tatsache, dass Wilhelm die höchste Erkenntnisstufe des anschauenden Erkennens der Natur erreicht habe.[39] Abgesehen davon, dass die Reduktion der Turmgesellschaft auf Naturalienkabinett und Bildersammlung problematisch ist, bleibt Ammerlahn auch den Beweis schuldig, dass die Verbindung mit Natalie im Roman selbst als Erkenntnisfortschritt dargestellt wird. Krimmer vertritt die These, Bildung sei als Integration in homosoziale Zusammenhänge zu verstehen, die erst zum Schluss mit der Heirat erreicht sei.[40] Gegen diese These habe ich zwei Einwände. Zum einen hat

36 Hans Eichner [Anm. 6], hier S. 195.
37 Saariluoma (Anm. 8), hier S. 296.
38 Vgl. Ammerlahn (Anm.12), hier S. 256 f.
39 Vgl. Ammerlahn (Anm. 12), hier S. 258.
40 Vgl. Elisabeth Krimmer (Anm. 25), hier S. 268.

Wilhelm bereits bei der Initiation erkannt, dass er eine Familie gründen sollte. Wenn dies das Bildungsziel ist, müsste der Roman nicht noch über zwei weitere Bücher fortgeführt werden. Zum anderen scheint mir die Fokussierung auf homosoziale Zusammenhänge zu eng zu sein. Es geht nicht nur um eine partnerschaftliche Verbindung, sondern um die Fürsorge für alle Menschen, die ihm als Freunde oder Familienangehörige zugehören und um die Orientierung an gesellschaftlicher Wirksamkeit.

Diese positiven Interpretationen des Romanendes sind zwar als Fortschritt gegenüber den zuvor eine Zeit lang vorherrschenden negativen Interpretationen zu sehen, nach denen sich Wilhelm sein Glück erst durch Entsagung verdient.[41] Indem sie jedoch die These vertreten, dass Wilhelms Bildung mit dem Schluss des Romans abgeschlossen sei, stehen sie im offenen Widerspruch zu Wilhelms Passivität, Unzufriedenheit und Fehleinschätzungen anderer, die ausführlich erzählt werden und die bis zum Schluss zu beobachten sind. Den offensichtlich gewollten Bruch zwischen dieser Situation und dem unverhofften Glück am Ende des Romans können sie nicht erklären.

Um diese Zusammenhänge zu erhellen, möchte ich etwas weiter ausholen und denjenigen argumentativen Kontext heranziehen, in dem Bildung und Glück in den 1790er Jahren prominent diskutiert werden. Dabei handelt es sich um die Debatte um die Bestimmung des

41 Letzter Vertreter dieser Lesart ist Jürgen Jacobs, der der Auffassung ist, im Roman sei dargestellt, wie man durch »Entsagung, durch bewußte Einordnung in einen konkreten sozialen Zusammenhang und durch das Bekenntnis zu pflichtmäßiger Tätigkeit einen Ausgleich mit der Welt« finden könne (Jürgen Jacobs, Reine und sichere Tätigkeit. Zum Bildungskonzept in Goethes Wilhelm Meister, in: Pädagogische Rundschau 53 [1999, 4], S. 411-423, hier S. 415). Diese negativen Konnotationen lassen sich meiner Meinung nach durch den Text allerdings nicht belegen. Wilhelm resigniert nicht und entsagt nicht qualvoll; das Tätigkeitskonzept steht nicht in Opposition zu Wilhelms Wunsch sich selbst ganz auszubilden (vgl. WA I, 23: 149), sondern verdeutlicht lediglich, dass die Bildung der angelegten Fähigkeiten nicht Selbstzweck sein kann. Wilhelm entscheidet sich selbst, die unbefriedigende Arbeit beim Theater zu beenden, und empfindet die Begegnungen mit den Turmgesellschaftlern als Bereicherung. In den letzten beiden Büchern wird dann auch nicht Wilhelms »Ausgleich mit der Welt« erzählt, sondern vielmehr seine lähmende Unzufriedenheit, wie ich im ersten Abschnitt skizziert habe.

Menschen,[42] in der seit Mitte des 18. Jahrhunderts Fragen der Ausrichtung des Lebens auf einen Endzweck zunächst in Popularphilosophie und Theologie, später auch in Anthropologie und Geschichtsphilosophie unter teleologischen Vorzeichen diskutiert werden.[43] Johann Joachim Spalding, dessen Text ›Die Bestimmung des Menschen‹ von 1748 den Beginn der regen Publikationstätigkeit zu diesem Thema markiert, nimmt sich vor herauszufinden, »welcher Weg der sicherste, anständigste und vorteilhafteste« sei, das Leben zu gestalten.[44] Bis in die 80er Jahre ist die Debatte von folgendem Schema gekennzeichnet: Der Endzweck des Menschen wird als Bezugspunkt der Handlungsorientierung

42 Raffaele Ciafardone, Der Mensch und seine Bestimmung, in: R. C., Die Philosophie der deutschen Aufklärung. Texte und Darstellung (Deutsche Bearbeitung von Norbert Hinske, Rainer Specht), Stuttgart 1990, S. 39-119; Norbert Hinske, Eine antike Katechismusfrage. Zu einer Basisidee der deutschen Aufklärung. in: Die Bestimmung des Menschen, hrsg. von N. H. (Aufklärung 11 [1999,1]), S. 3-6. Giuseppe d'Alessandro beschäftigt sich mit der Diskussion in den 1790er Jahren. Er weist auf die Herkunft des Begriffs aus der Theologie, dessen Ausweitung auf den ganzen Menschen und Verwendung in der Geschichtsphilosophie hin (vgl. Giuseppe D'Alessandro, Die Wiederkehr eines Leitworts. Die ›Bestimmung des Menschen‹ als theologische, anthropologische und geschichtsphilosophische Frage der deutschen Spätaufklärung, in: ebd., S. 21-48, hier S. 21).

43 Die These, dass Goethe sich an diesem Problem abarbeitet, kann auch durch die Fruchtbarkeit einer Analyse des ›Faust‹ und der zeitgleich mit der Umarbeitung der Lehrjahre entstehenden ›Ästhetischen Briefe‹ Schillers vor dem Hintergrund dieser Debatte plausibilisiert werden (vgl. Karl Eibl, Goethes ›Faust‹ als poetisches Spiel von der Bestimmung des Menschen, in: Aufklärung 11 [Anm. 42], S. 49-66; Eberhard Scheiffele, Die ›Ästhetischen Briefe‹ und der Diskurs von der ›Bestimmung des Menschen‹, in: GJb 48 [2006], S. 79-97). Die Tatsache, dass Goethe und Schiller in den ›Xenien‹ ein Distichon verfasst haben, in dem sie sich über den inflationären Gebrauch der Formel »Bestimmung des Menschen« lustig machen, lässt eine Thematisierung dieser Debatte in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ ebenfalls wahrscheinlich erscheinen: »Nichts ist der Menschheit so wichtig, als ihre Bestimmung zu kennen; Um zwölf Groschen courant wird sie bei mir jetzt verkauft.« (WA I, 5.1: 247; vgl. hier und im Folgenden auch Fotis Jannidis [Anm. 45]). Dass die Publikationsflut in den 1780er und 90er Jahren Goethes und Schillers Missfallen erregte, widerspricht in meinen Augen nicht der Möglichkeit, dass Goethe sich in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ dennoch ernsthaft mit der Frage auseinandersetzt, was ein gelungenes Leben gewährleistet.

44 Johann Joachim Spalding, Die Bestimmung des Menschen, in: Aufklärung 11 [Anm. 42] S. 69-95, hier S. 4. Die Seitenzahlen entsprechen denjenigen der Originalausgabe von 1768.

gesetzt. Um diesen Endzweck zu bestimmen, versucht man, etwas über die Natur des Menschen herauszufinden, meist durch Introspektion. Dabei wird eine bestimmte, vernünftige und/oder gottgewollte Ordnung der Welt bereits vorausgesetzt, aus der heraus sich auch die Natur des Menschen ableiten lässt. Der eigenen Natur nun durch die Vervollkommnung der Anlagen gerecht zu werden, ist die Bestimmung des Menschen. Die bestmöglichste Erfüllung dieser Aufgabe wird zur Grundlage seines Handelns. Die vielen Schriften zu dieser Frage unterscheiden sich jeweils in der Konzeptionalisierung der Natur des Menschen und thematisieren häufig einen oder mehrere der folgenden Aspekte: Fragen des Fortschritts der Kultur, das Verhältnis von Mensch und Gesellschaft und Unsterblichkeit. Zu den häufigsten Antworten zählen Sittlichkeit bzw. Tugend und Glück. Um 1800 kommen Humanität und Bildung dazu.[45]

Dass Bildung in den 1790er Jahren zum Lebensziel wird, hängt mit Kants Kritik an Teleologie zusammen.[46] Durch diese Kritik wird die gängige Ableitung der Bestimmung des Menschen aus dem Endzweck der Ordnung der Welt in Frage gestellt. Laut Kant ist die objektive Erkenntnis teleologischer Zusammenhänge für den Menschen nicht möglich, eine Ableitung der Bestimmung des Menschen aus einer zuvor erkannten teleologischen Ordnung der Welt scheidet deshalb aus. Zugleich stellt Kant jedoch auch fest, dass der Begriff des ›Endzwecks‹ für die moralischen Fragen der Handlungsorientierung unabdingbar ist und ohne die Implikation eines objektiven Gegebenseins in diesem Bereich weiterhin verwendet werden kann. Er definiert dann die naturgegebenen Anlagen als Bestimmung des Menschen und erklärt die Ausbildung dieser Anlagen zur Pflicht jedes Einzelnen. Dabei geht er davon aus, dass kein Mensch sinnlose oder unbrauchbare Anlagen besitzt, weil dies dem vernünftigen Charakter der Natur insgesamt widersprechen würde. Der Mensch ist folglich nicht ein Mittel für andere Zwecke, aber dennoch in sich zweckvoll organisiert. Für die Rezeption von Kants Konzept ist die Betonung der Pflicht der Ausbildung der naturgegebenen Anlagen von entscheidender Bedeutung, weil Bildung damit zur

45 Vgl. Fotis Jannidis, Die ›Bestimmung des Menschen‹. Kultursemiotische Beschreibung einer sprachlichen Formel, in: Aufklärung 14 (2002), S. 75-95, hier S. 84.

46 Vgl. im Folgenden: Fotis Jannidis (Anm.22), S. 117-130.

»äußerst erfolgreichen Antwort auf die Frage nach der Bestimmung des Menschen«[47] wird. Bildung kann deshalb als Antwort auf diese Frage verstanden werden, weil der Mensch seine Bestimmung erfüllt, wenn er die in ihm angelegten Fähigkeiten entwickelt.

Es wird deutlich, wie gut sich Goethes Bildungsbegriff in der Debatte um die Bestimmung des Menschen verorten lässt. Wie zu Beginn von Abschnitt II bereits dargelegt, versteht Goethe Bildung als Ausbildung je individueller Anlagen. Oben wurde bereits gezeigt, welche Folgeprobleme sich aus dieser Konzeption ergeben und wie sie mithilfe der Turmgesellschaft thematisiert werden können. Auch die Rückbindung der individuellen Bildung an die soziale Ausrichtung zeigt, dass Bildung im Roman nicht abstrakt im Kontext der Logik der Perfektibilität diskutiert wird, sondern ein gelingendes Leben in einer Gruppe zum Fluchtpunkt hat.

Liest man den Roman im Kontext der Debatte um die Bestimmung des Menschen, ist es weit weniger überraschend, dass er mit Glück in Form erwünschter Partnerschaften endet. Wie oben bereits erwähnt, ist Glück zusammen mit Sittlichkeit und Tugend bis 1790 eine der häufigsten Antworten auf die Frage nach der Bestimmung des Menschen. Pointiert findet sie sich beispielsweise bei Karl Manderbach, der zwischen Sinnlichkeit und Vernunft unterscheidet und der Sinnlichkeit die Glückseligkeit und der Vernunft die Sittlichkeit als Bestimmungen zuweist.[48] Vor diesem Hintergrund war es für den damaligen Leser wohl auch nicht befremdlich, dass Natalie als tugendhafte Idealgestalt dargestellt wird. Kurz vor Schluss des Romans wird von Wilhelm auch explizit die Einsicht formuliert, dass es erfüllte Liebe ist, die letztlich ein gelungenes Leben ausmacht. Nachdem er über die verschiedenen Liebesbeziehungen in seinem Leben nachgedacht und besonders darüber geklagt hat, dass eine Verbindung mit Natalie nicht möglich ist, findet sich folgende Passage:

> Vergebens rief er sich den glücklichen Zustand, in dem er sich doch eigentlich befand, vor's Gedächtniß. So ist denn alles nichts, rief er aus, wenn das Eine fehlt, das dem Menschen alles Übrige werth ist! (WA I, 23: 247)

47 Fotis Jannidis (Anm.22), S. 117.

48 Karl G.D. Manderbach, Vorlesungen über die Bestimmung des Menschen zur Sittlichkeit für jeden gebildeten Menschen, Frankfurt am Main 1799.

Etwas später stellt der Erzähler fest: »Felix war ihm wiedergegeben, und doch schien ihm alles zu fehlen.« (WA I, 23: 302) Es wird sehr deutlich, dass ohne eine erfüllende Liebesbeziehung kein Gelingen des Lebens möglich ist. Am Ende des Romans kann Wilhelm sich mit Natalie verbinden und bezeichnet dies als ›Glück‹: »Ich kenne den Werth eines Königreichs nicht, versetzte Wilhelm, aber ich weiß, daß ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene, und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte.« (WA I, 23: 311)

Ausgehend von dieser Erkenntnis fällt auch beim Umgang der Turmgesellschaftler mit dem Thema Liebe auf, dass Äußerungen zu diesem Thema immer auch Reflexionen darüber sind, welche Form der Liebe zu welcher Persönlichkeit und Lebenskonzeption passt und somit dauerhaftes Glück gewährleisten kann. Aurelies Art zu lieben lehnt man z. B. als selbstzerstörerisch und sozial inkompatibel ab (vgl. WA I, 23: 79). Die leidenschaftliche Liebe Lydies wird zwar als übertrieben dargestellt (vgl. WA I, 23: 15 u. 31), dennoch ist Lydie die richtige Partnerin für Jarno, weil sie ein Gegengewicht zu seiner sehr stark ausgeprägten Rationalität darstellt. Er schätzt sie wegen ihrer Fähigkeit, so intensiv zu fühlen (vgl. WA I, 23: 237 f.). Die ausführliche Erzählung von Lotharios Liebschaften mit Margarete (vgl. WA I, 23: 72-77 u. 82-84) wird von Lotharios Überlegungen über die Angemessenheit von Formen der Liebe für die jeweilige Lebenssituation unterbrochen. Er stellt fest, dass die leidenschaftliche Liebe in der Jugend ihren Platz habe, dass der Mann, der in der Welt zu wirken gedenke allerdings eine Partnerin brauche, die ihn in seinen Plänen unterstütze (vgl. WA I, 23: 77 f.). Anschließend lobt er Therese, mit der er sich »nicht den Himmel eines schwärmerischen Glücks, sondern ein[] sichere[s] Leben[] auf der Erde« erhofft (vgl. WA I, 23: 78) Auch über eine angemessene Partnerin für Wilhelm spricht man unter dem Aspekt der Beständigkeit und Angemessenheit. Nur mit einem »höchst vernünftigen und reinen Charakter wie Theresens« ist das »Wagestück« zu riskieren, für Wilhelm ein Herz zu finden, das ihm ganz angehört (vgl. WA I, 23: 238), so Natalie.

IV.

Zum Abschluss möchte ich meine Ergebnisse zu den Funktionen der Turmgesellschaft in ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ zusammenfassen, indem ich sie auf die Debatte um die Bestimmung des Menschen beziehe. Die prominenteste Antwort auf diese Frage im Roman lautet, dass der Mensch dazu bestimmt ist, seine individuellen Fähigkeiten auszubilden. Mithilfe der Turmgesellschaft werden verschiedene Probleme thematisiert, die sich stellen, wenn man gemäß dieser Bestimmung leben will. An erster Stelle ist hier das Problem der Eigenverantwortlichkeit für den Bildungsprozess zu nennen. Die Turmgesellschaft hat die Funktion Wilhelms schädliche Neigung, die Verantwortung für sein Leben abzugeben, sichtbar und verhandelbar zu machen. Dies ist möglich, weil die Turmgesellschaft über den Geheimbundaspekt eine Struktur aufweist, die es Wilhelm erlaubt, sie an die Stelle des Schicksals zu setzen. Dadurch, dass diese jedoch nicht wirklich wie eine geheime Gesellschaft in Wilhelms Leben eingreift, kann seine Neigung die Verantwortung für sein Leben an andere abzugeben, vorgeführt werden. Wilhelms Passivität, Unzufriedenheit und Fehleinschätzung anderer, die bis zum Schluss des Romans zu beobachten sind, werden als Folge dieser Haltung erkennbar. Die Elemente ›Emissär‹ und ›Lehrbrief‹ ermöglichen es dem Erzähler, Kritik an dieser Haltung schon früh und immer wieder explizit im Roman zum Thema zu machen ohne selbst zu sprechen.

Die Turmgesellschaft hat auf diese Weise auch eine Funktion für die Positionierung in der Romantheorie. Die typisch aufklärerische Lösung, eine providentielle Instanz einzuführen, die Zufälle teleologisch strukturiert und notwendig macht, wird hier durch die Turmgesellschaft als geheime Gesellschaft nur noch zitiert. Goethe stellt die Frage nach dem Zufall nicht mehr als Frage nach der Beschaffenheit der Welt, sondern macht deutlich, dass der Einzelne eine praktikable Lösung finden muss, um mit dem Zufälligen umzugehen.

Ein weiteres Problem stellt die Erkenntnis der individuellen Anlagen und die Wahl der richtigen Umgebung für deren Ausbildung dar. Diese Punkte werden bei der Initiation Wilhelms in die Turmgesellschaft und in Gesprächen mit den Emissären und mit einzelnen Mitgliedern thematisiert. Wilhelm formuliert hier noch einmal die langsam gereifte Einsicht, dass das Theater nicht der richtige Ort für eine gesellschaftlich wirksame Tätigkeit ist. Bei der Beendigung der Lehrjahre durch den Abbé

kann auch ein Bildungserfolg konstatiert werden, der sowohl darin besteht, dass Wilhelm gelernt hat öffentlich aufzutreten, als auch in seiner Bereitschaft, Verantwortung für seinen Sohn und weitere Personen zu übernehmen, die sich ihm angeschlossen haben. Die Suche nach einer seinen Anlagen entsprechenden Tätigkeit gestaltet sich zwar weiterhin schwierig; dadurch dass die Turmgesellschaft allerdings aus mehreren Mitgliedern besteht, die sich gemäß ihren Anlagen ausgebildet haben, kann dieses Prinzip an ihnen bereits demonstriert werden. Auch pädagogische Konzepte und Methoden der vernunftgeleiteten Lebensführung können bei der Turmgesellschaft reflektiert werden, ohne dass es längerer Einschübe des Erzählers im Sinne der gelehrten Abhandlungen des aufklärerischen Romans bedürfte. Die Turmgesellschaftler handeln, jeder auf seine Weise, zum Großteil vernunftbestimmt. Die Handlungsfügung vor allem zum Schluss des Romans zeigt jedoch deutlich, dass auch Vernunft und Planung keine Garantien für das Gelingen des Lebens bieten, weil man nicht alle Zufälle ausschließen kann und weil auch unvernünftiges Handeln ab und an zu guten Ergebnissen führen kann. Das Scheitern der Familien- und Berufspläne Wilhelms ist z. B. nicht auf seine Missachtung von Ratschlägen oder Konzepten der Mitglieder der Turmgesellschaft zurückzuführen, sondern auf unvorhergesehene Wendungen. Umgekehrt ist auch der gute Ausgang nicht das Ergebnis einer konsequenten Umsetzung derselben, sondern wird durch unvernünftiges Handeln von Friedrich und durch Zufälle herbeigeführt.

Eine weitere Antwort auf die Frage nach der Bestimmung des Menschen ist die Glückseligkeit, die hier im Glück der partnerschaftlichen Beziehung konkretisiert wird. Die plötzlich sich auftuende Möglichkeit einer Verbindung von Wilhelm und Natalie ist zum einen dadurch markiert, dass sie völlig überraschend kommt, zum anderen dadurch, dass der Roman mit ihr abrupt endet. Kurz zuvor äußert Wilhelm die Einsicht, dass erst eine erfüllte Liebesbeziehung ein gelungenes Leben ausmacht. Auch dieses Thema wird über die Lebensgeschichten der Mitglieder und die Reflexion der verschiedenen Paarbeziehungen bei der Turmgesellschaft ausführlich verhandelt. Immer steht dabei die Frage im Vordergrund, mit welchem Partner eine langwährende, tragfähige und erfüllende Beziehung möglich ist, bei der man sich gegenseitig ergänzt bzw. Schwächen ausgleicht.

Der Nutzen einer Interpretation des Romans im Kontext der Frage nach dem Gelingen des Lebens erweist sich nicht zuletzt an der neuen

Perspektive auf die Frage, ob der Roman ein Bildungsroman ist. Das Etikett hat einerseits seine Berechtigung, weil Bildung im Roman einen hohen Stellenwert hat. Andererseits konnte gezeigt werden, dass das eigentliche Thema des Romans die wesentlich weiter gefasste Frage ist, was ein gelingendes Leben gewährleisten kann.

Robert Seidel

Kontrastive Lektüren – Goethes Ballade ›Die Braut von Corinth‹ im Spiegel ihrer Rezeption

Goethes Ballade ›Die Braut von Corinth‹ entstand im ›Balladenjahr‹ 1797. Ihre Rezeptionsgeschichte, also die Geschichte ihrer Wirkung auf die Zeitgenossen wie auf spätere Generationen, wirft ein Licht auf die Heterogenität möglicher Goethe-Lektüren und eröffnet zugleich einen Einblick in die Fachgeschichte der Germanistik. Wenn man versucht, sich eine Übersicht über das Material aus gut zwei Jahrhunderten zu verschaffen – von den unmittelbaren Reaktionen der Erstleser bis an die Schwelle des dritten Jahrtausends –, wird schnell klar, dass man bei der Präsentation streng auswählen muss. Dies fällt allerdings auch nicht allzu schwer, denn neben den für ihre jeweilige Zeit charakteristischen, teilweise spektakulären, teilweise absurden Auseinandersetzungen mit Goethes Text gibt es auch eine ganze Reihe trockener, untereinander sehr ähnlicher Arbeiten, die sich bei formalen Details aufhalten und für diese Betrachtung nicht von Interesse sind.[1]

Es ist nicht schwierig, die Handlung der Ballade zu rekapitulieren. Die ›unerhörte Begebenheit‹, die uns im gattungstypischen Erzählmodus – man könnte ihn ›dramatisch‹ nennen – berichtet wird, ist im ersten Jahrhundert anzusetzen und trägt sich in einer der jungen christlichen Gemeinden des antiken Griechenlands zu: Ein junger Athener kommt nach Korinth, um seine Braut heimzuführen, die ihm durch ein altes Gelübde der beiden Väter versprochen war. Die Familie des Mäd-

1 Eine vollständige Dokumentation aller existierenden Rezeptionszeugnisse kann hier natürlich nicht geleistet werden. Auf die Auswertung von Literaturgeschichten und Goethe-Monographien wurde nicht generell verzichtet, allerdings zeigte sich bei einer repräsentativen Durchsicht, dass die ›Braut von Corinth‹ in diesen Publikationen nur selten – und dann meist mit knappen Worten – berücksichtigt wird.

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-009 | CC BY-NC-SA 4.0

chens ist freilich inzwischen zum Christentum konvertiert. Der Jüngling wird zunächst nur von der Mutter empfangen, erst in der Nacht kommt eine junge Frau in seine Schlafkammer, die er für die Braut hält. Von erotischem Verlangen getrieben, möchte er gleich die Hochzeitsnacht vollziehen. Das Mädchen sträubt sich zunächst mit dem Hinweis, eine andere Schwester sei jetzt für ihn bestimmt, und warnt ihn mit rätselhaften Worten, willigt aber schließlich doch ein. Wenig später erscheint die Mutter, von den Geräuschen der Liebenden geweckt, und erschrickt beim Anblick ihrer Tochter, die sie tot glaubt. In den Schlussworten der Braut klärt sich die Situation: Die junge Frau war gegen ihren Willen in ein Kloster gegeben worden und dort vor Gram gestorben. Als Vampir ist sie nun zurückgekehrt und hat durch ihren Kuss auch den Jüngling dem Tod geweiht. Sie fordert die Mutter auf, ihre beiden Leichname gemeinsam zu verbrennen. Dadurch wäre sie für immer mit dem Geliebten vereint und nicht länger gezwungen, als blutsaugender Vampir umzugehen.[2]

Zwei Aspekte fallen dem Leser sogleich auf und sind auch von der Forschung immer wieder hervorgehoben worden: Zum einen nimmt der Text entschieden Partei für die Entfaltung körperlicher Lust, die mit ›Natur‹ assoziiert wird, und lehnt innerweltliche Askese, sofern sie im Dienste einer metaphysischen Instanz geübt wird, als unnatürlich ab. Da diese entgegengesetzten Positionen explizit mit der heidnischen Antike bzw. mit dem Christentum in Verbindung gebracht werden, erscheint es naheliegend, einen unmittelbaren Reflex von Goethes ›neuheidnischer‹, zumindest religionskritischer Haltung aus dem Text herauszulesen. Zum anderen ist freilich auch beobachtet worden, dass die beiden Liebenden schon als Kinder zu künftigen Ehegatten bestimmt worden waren – eine Praxis, die im Zeichen des individualisierten Liebes- und Ehekonzeptes des 18. Jahrhunderts zumindest fragwürdig war. Dass Jüngling und Mädchen sogleich Gefallen aneinander finden, erscheint aus dieser Perspektive eher befremdlich. Man könnte sogar die beiden Motive verbinden und auf den historischen Befund hinweisen, dass zu Goethes Zeit junge Frauen, die sich gegen eine vorbestimmte

2 Der Text ist abgedruckt in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., hrsg. von Friedmar Apel [u.a.] (künftig als: FA), I. Abt., Gedichte 1756-1799, hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main 1987, S. 686-692. Zitate im laufenden Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Ehe auflehnten, zuweilen gerade den Gang ins Kloster als einzigen Ausweg wählten. Wenn man die fast einhellige Tendenz der Forschung zur Kenntnis nimmt und das eigene Lektüreerlebnis kurz reflektiert, löst sich ein Teil des Problems allerdings auf: Es wird aus dem ganzen Duktus des Textes offenkundig, dass die ›Liebe‹, die die beiden jungen Leute hier füreinander empfinden, als Chiffre für Lebensfreude, Ungezwungenheit, auch für erotische Lust zu lesen ist. Der Fokus des dramatischen Geschehens liegt also nicht darauf, dass eine vereinbarte Eheschließung verhindert, sondern dass eine junge Frau um die Möglichkeit gebracht wurde, sowohl körperliche Lust wie auch Liebe und Ehe zu erfahren, also ein Leben gemäß der ›Natur‹ zu führen.

Damit ist der erste Eindruck rekonstruiert, den ein Leser ohne weitere Vorkenntnisse oder Überlegungen wohl von der Ballade gewinnt. Ich möchte auf dieser Grundlage nun einen tour d' horizon durch die Rezeptionsgeschichte wagen. Goethe selbst bezeichnet in seinen Tagebuchaufzeichnungen vom 4. und 5. Juni 1797, als er ›Die Braut von Corinth‹ schrieb, die Ballade als »Vampyrisches Gedicht«,[3] in einem Brief aus diesen Tagen nannte er sie »eine große Gespensterromanze«.[4] Das klingt nach einer auf bloße Unterhaltung zielenden Schauerballade, und in diesem Sinne antwortete Schiller am 12. Februar 1798 seinem Freund Körner, der einen etwas bemühten Analyseversuch machte, mit den lakonischen Worten: »Du nimmst das Gedicht noch ästhetischer, als es vielleicht gemeint war. Im Grunde war's nur ein Spaß von G[oethe], einmal etwas zu dichten, was außer seiner Neigung und Natur liegt.«[5] Generell gingen die Meinungen über den Text auseinander. Karl August Böttiger, zeitweiliger Mittelpunkt der Weimarer Klatschszene, fasste die umlaufenden Urteile über die ›Braut von Corinth‹ zusammen: »Während die eine Parthei sie die ekelhafteste aller Bordellscenen nennt und die Entweihung des Christenthums hoch aufnimmt, nennen andere sie das vollendetste aller kleinen Kunstwerke Goethes.«[6] Interpretationen im modernen Sinne liegen aus der Feder der Zeitgenossen nicht vor,

3 Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen, 3. Teil: Die lyrischen Dichtungen, 1. Bd., Frankfurt am Main 1912, S. 274 f.

4 Ebd., S. 275.

5 Ebd., S. 309.

6 Brief an Friedrich von Matthisson vom 18. Oktober 1797, ebd., S. 296. Vertreter der erstgenannten »Parthei« sind etwa Christian Garve und Johann Gottfried Herder, der zweiten Friedrich Schlegel und Wilhelm von Humboldt.

meist stößt man auf Geschmacksurteile wie das von Wilhelm von Humboldt: »Doch liebe ich auch die ›Braut von Korinth‹ sehr. Sie kleidet die nordische Gespensterwelt so schön in griechische Anmuth«.[7] Goethes Freund Carl Friedrich Zelter – um ein letztes Beispiel zu zitieren – bekannte ganz offen eine gewisse Verlegenheit: »Zur ›Braut von Korinth‹ weiß ich selbst nicht recht, was ich sagen soll«.[8] Goethe selbst klassifizierte noch im Alter seine Balladen gelegentlich als Nebenwerke. Gegenüber Eckermann sagte er im März 1830: »Ich verdanke sie [die Ideen zu seinen Balladen] größtentheils Schillern […], der mich dazu trieb, weil er immer etwas Neues für seine ›Horen‹ brauchte. Ich hatte sie alle schon seit vielen Jahren im Kopf, sie beschäftigten meinen Geist als anmuthige Bilder, als schöne Träume, die kamen und gingen, und womit die Phantasie mich spielend beglückte.«[9]

Fast zeitgleich mit diesen etwas unverbindlichen Selbsteinschätzungen Goethes erschienen drei Schriften, die sich mit der ›Braut von Corinth‹ gründlich auseinandersetzten. Eine Art literaturwissenschaftlicher Forschung – wenn auch nicht ganz im Sinne des heutigen Fachverständnisses[10] – setzte also schon zu Lebzeiten Goethes ein, und die Deutungen klafften schon damals auseinander. Der Breslauer Alt-

7 Brief an Friedrich Schiller vom 7. Dezember 1797, ebd., S. 304.

8 Brief an Goethe vom 30. Januar 1800, ebd., S. 351.

9 Ebd., 3. Teil, 2. Bd., 2. Hälfte, Frankfurt am Main 1914, S. 803.

10 Zur Geschichte der Germanistik einschließlich ihrer Vor- und Frühformen liegen – neben zahlreichen Einzelstudien – einige Überblicksdarstellungen vor. Ich nenne hier stellvertretend Klaus Weimar, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, München 1989 (sehr reflektiert im Hinblick auf die allmähliche Ausdifferenzierung der Disziplin, leider nur bis zum Ende des 19. Jahrhunderts reichend), Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp (Hrsg.), Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart u. Weimar 1994 (wichtig zur Goethe-Philologie hier besonders die Beiträge von Hans-Martin Kruckis und Maximilian Nutz), Jost Hermand, Geschichte der Germanistik, Reinbek 1994 (mit Schwerpunkt auf dem 20. Jahrhundert, eher narrativ strukturiert), sowie Wilfried Barner u. Christoph König (Hrsg.), Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945, Frankfurt am Main 1996 (problemorientierte Einzelbeiträge zur Fachgeschichte in der Mitte des 20. Jahrhunderts). Generell bieten auch die disziplinengeschichtlichen Beiträge im ›Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft‹, hrsg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin und New York 1997-2003, meist recht brauchbare Einführungen (z.B. die Artikel ›Germanistik‹, ›Literaturgeschichtsschreibung‹, ›Literaturwissenschaft‹ sowie die Einträge zu den verschiedenen wissenschaftlichen Theorien und Methoden).

philologe Franz Passow (1786-1833)[11] widmete 1820 der Ballade einige Seiten seiner Abhandlung ›Ueber die romantische Bearbeitung Hellenischer Sagen‹.[12] Anders als viele seiner Nachfolger, die eine enge Verbindung zwischen der ›Braut von Corinth‹ und Schillers kulturpessimistischem Gedicht ›Die Götter Griechenlandes‹ herstellten,[13] sieht Passow in Goethes Ballade gerade einen Gegensatz zu Schillers »Klage über den Untergang einer Weltgestaltung, die weder zurückgefleht werden kann, noch darf; eine Klage, die dem deutschen Ohr als leeres Bildergepränge bedeutungslos, oder als Ausbruch unchristlicher Gesinnung bei einem sonst so hochsinnigen Dichter doppelt verletzend seyn« müsse. Im Gegensatz dazu also sieht Passow in der ›Braut von Corinth‹ eine Abrechnung mit der heidnischen Antike, und er trägt diese Position so engagiert vor, dass man darin einen polemischen Reflex auf bestimmte Ausprägungsformen des Neuhumanismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts vermuten kann:

> Göthe hat alles in der ernsten Nothwendigkeit der Geschichte dargestellt: die alte Welt erscheint im lockendsten Liebreitz, aber sie ist zur leeren Hülle geworden, sie verführt die beweglichen Sinne, doch fesselt sie kein Herz mehr,
>
> denn es schlägt kein Herz in ihrer Brust!

11 Killy, Literatur-Lexikon, Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums, hrsg. von Wilhelm Kühlmann, Bd. 9, Berlin / New York 2010, S. 102 f. Passow war 1807-1810 Lehrer am Gymnasium in Weimar gewesen und hatte in persönlichem Kontakt zu Goethe gestanden.

12 Es wäre Gegenstand einer eigenen Abhandlung, die Verwendung des Begriffs ›romantisch‹ bzw. ›Romantik‹ im Zusammenhang der Balladenproduktion um 1800 und speziell im Hinblick auf die ›Braut von Corinth‹ zu erörtern. Sowohl unter den Zeitgenossen als auch bei der Nachwelt konnten mit dieser Chiffre unterschiedliche Assoziationen aufgerufen werden: ›Romantisch‹ bezeichnete Ausprägungsformen des Antiklassizismus wie der Moderne, den Aspekt des Christlichen wie den des Nationalen, und die damit umschriebene Atmosphäre reichte vom Schaurig-Numinosen bis zur fast biedermeierlichen Eingezogenheit.

13 Das zuerst 1788 publizierte Gedicht ist abgedruckt in: Schillers Werke, Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, fortgef. von Lieselotte Blumenthal [u. a.], hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff. (Sigle: NA), hier: Bd. 2/1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799-1805 – der geplanten Ausgabe letzter Hand (Prachtausgabe) – aus dem Nachlass, hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1983, S. 363-367 (2. Fassung). Man vergleiche etwa die Verse »Einen zu bereichern unter allen / Mußte diese Götterwelt vergehn« mit Goethes (V. 59 f.) »Unsichtbar wird Einer nur im Himmel, / Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt.«

> Gegen ein solches Phantom, das nur noch wie ein greulicher Golem die schöne Kindheit des Menschheitlebens log, that es nicht Noth, das Christenthum in seiner vollen Göttlichkeit zu zeigen. Einfache Sittlichkeit genügt, und ohne Trauer sehen wir unter der Funken Sprühn, unterm Verglühn der Asche den alten Göttern zueilen, was seine Zeit ausgelebt hat.[14]

Die negative Darstellung des Christentums in der Ballade wird hier also in einer paradoxen Beweisführung damit erklärt, dass die undeutsch-griechische Götterwelt kein Gegner sei, mit dem man sich ernsthaft auseinanderzusetzen hätte. Es passt zu solchen Äußerungen, dass Passow zur selben Zeit für die nationalpatriotische Turnerbewegung eintrat und wegen radikaler Ansichten mit Gefängnis bestraft wurde.

Sehr viel ausgewogener liest sich eine Abhandlung aus dem Jahr 1826 mit dem Titel ›Zwei Balladen von Göthe verglichen mit den griechischen Quellen woraus sie geschöpft sind‹. Karl Friedrich Struve nahm sich den ›Zauberlehrling‹ und die ›Braut von Corinth‹ vor, verglich die Texte mit ihren antiken Quellen und setzte zu einer Deutung an. Im Fall der ›Braut von Corinth‹ versuchte er nachzuweisen, »daß erstens Göthe besser verstand, was zu einer griechischen Gespenstergeschichte dieser Art gehört, als der Grieche [Phlegon von Tralles] selbst, und daß zweitens, indem er ein christliches Element einmischte, seine Ballade wahrhaft romantisch geworden ist«.[15] Zur Negativfolie der Handlung wird bei Struve nicht das Christentum, das Liebe und Ehe ja befördere, sondern – etwas überraschend angesichts des Schauplatzes Korinth – »das heiße Klima des Orients«, in dem »die der Gottheit unwürdige Idee« entstanden sei, »daß der Mann so gut wie das Mädchen durch Unterdrückung ihrer natürlichsten Gefühle sich heiligen könne«.[16] Mit dieser erstaunlichen Wendung will Struve beweisen, dass

14 Franz Passow, Ueber die romantische Bearbeitung Hellenischer Sagen, in: Ludwig Wachler (Hrsg.), Philomathie von Freunden der Wissenschaft und Kunst, Bd. 2, Frankfurt am Main 1820, S. 103-130, hier S. 129 f.

15 [Karl Friedrich] Struve, Zwei Balladen von Göthe verglichen mit den griechischen Quellen woraus sie geschöpft sind. Eine am 7ten Julius 1825 in der Königl. Deutschen Gesellschaft zu Königsberg gehaltene Vorlesung, Leipzig 1826, S. 19.

16 Ebd., S. 23. Struve fügt an, man müsse »den Verfasser bewundern, wie er etwas dem Christenthum feindselig aufgedrungenes benutzte, um die gespenstige Erscheinung, welche bei dem Griechen Phlegon gänzlich ohne Veranlassung dasteht, tief zu motiviren« (ebd.).

Goethe durch seine Absage an unfreiwillige Askese sowohl der griechischen Antike wie auch dem – richtig verstandenen – Christentum gerecht werde. Diese harmonisierende Deutung ist auch insofern interessant, als Struve seine Argumentation anschließt an die These, dass die neuere deutsche (er nennt sie: »romantische«) Literatur durch verschiedene Einflüsse determiniert sei, zu denen Antike, Christentum und germanische Wurzeln gehörten. Wir haben hier mithin ein frühes und noch etwas unbeholfenes Dokument positivistischer Forschung, das immerhin über einen bloßen Nachweis von Quellen hinausgeht, wie es der Titel ja vermuten ließe.

Zu erwähnen ist aus der Frühzeit der Germanistik auch noch ein Vortrag des Frankfurter Gymnasiallehrers Wilhelm Ernst Weber (1790-1850) mit dem Titel ›Die Geschichte der Braut von Corinth, aus einem antiken Actenstücke‹, der 1824 in Frankfurt gehalten und sieben Jahre später in einem Band ›Vorlesungen zur Aesthetik‹, keinem Geringeren als August Wilhelm Schlegel gewidmet, publiziert wurde.[17] Die Abhandlung besteht fast ausschließlich aus der deutschen Übersetzung jener griechischen Quelle, die man damals für Goethes Vorlage hielt – etwas enttäuschend, war doch die Ästhetik um diese Zeit eine angesehene akademische Disziplin mit fast hundertjähriger Tradition. Interessant ist an der kurzen Abhandlung vor allem die Einleitung, in der sich die apologetische Haltung der frühen Goetheforscher gut erkennen lässt. Die ›Braut von Corinth‹ habe bisher vielen

> […] als eine leichtfertige Production gegolten, deren Absicht nichts Geringeres sey, als den Werth der christlichen Religion mit dem Ernst ihrer Entsagungen gegen die phantastische, den Sinnengenuß begünstigende Sittenlehre des Heidenthums in Schatten zu stellen, und eine Sehnsucht nach der antiken Phantomenwelt in lüsternen Gemüthern ruchlos anzufachen. Vielleicht trägt die Aufdeckung des historischen Bodens, auf welchem eine so verdächtige Pflanze gewachsen, einigermaßen dazu bei, die schlimmgedeutete Willens-

17 Weber, in Weimar geboren und womöglich früh mit Goethe bekannt geworden, trat mit zahlreichen Publikationen zum klassischen Altertum und zu Goethe hervor. Er war 1823 bis 1829 Prorektor und Professor am Frankfurter Gymnasium. Vgl. Otto Renkhoff, Nassauische Biographie. Kurzbiographien aus 13 Jahrhunderten, Zweite, vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage, Wiesbaden 1992 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau 39), S. 851.

> meinung des Dichters einer günstigeren Beurtheilung zu empfehlen, und auch an dem genannten kleinen Meisterstücke von neuem klar zu machen, wie glücklich die Natur ihren Liebling, unsern großen Landsmann, bei der Gabe bedacht, jedem Gegenstande irgend eines Vorkommens, sey es idealischer oder historischer Art, diejenige Seite abzugewinnen, von welcher aus er sich im Spiegel der Dichtkunst schicklich darstellt […].[18]

Leider liefert der Verfasser nun aber nur das Vergleichsmaterial an die Hand – eben die griechische Vorlage – und vermeidet es zu erörtern, »in wiefern […] die moralischen Forderungen«, die an Goethes »schöpferische Operation« zu stellen wären, eben doch erfüllt seien. Er werde, so der vage Hinweis, »ein andermal« dazu Stellung nehmen,[19] einstweilen blieb es den Zuhörern überlassen, aus dem Vergleich von Text und Vorlage eine angemessene Einschätzung der Ballade zu treffen.

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts dominierten quellenkundliche Studien zur ›Braut von Corinth‹: 1888 wies Erich Schmidt erstmals auf das tatsächlich von Goethe benutzte Kompendium von Wundergeschichten – Autor ist ein gewisser Johannes Praetorius – hin;[20] 1890 ermittelte Arthur Brandeis eine interessante Parallele zwischen der Ballade und Diderots Roman ›La Réligieuse‹, worauf, wie wir sehen werden, die Forschung hundert Jahre später zurückkam; 1904 widmete sich Max Jacobi noch einmal den »sagengeschichtlichen Grundlagen« des Gedichts. Mit Albert Leitzmanns Monographie ›Die Quellen von Schillers und Goethes Balladen‹ von 1923 fand dieser quellenkritische Zweig der Balladenforschung ihren vorläufigen Abschluss,[21] auf Leitzmann verweisen alle modernen Kommentatoren. Erst vor wenigen

18 Wilhelm Ernst Weber, Die Geschichte der Braut von Corinth, aus einem antiken Actenstücke. (Vorgelesen im Museum zu Frankfurt am Main am 23. April 1824), in: ders., Vorlesungen zur Aesthetik, vornehmlich in Bezug auf Göthe und Schiller, Hannover 1831, S. 193-201, hier S. 193 f.

19 Ebd., S. 194.

20 Erich Schmidt, Quellen Goethescher Balladen, in GJb 9 (1888), S. 229-236, hier S. 230.

21 Albert Leitzmann, Die Quellen von Schillers und Goethes Balladen, Bonn 1923 (Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen und Übungen 73), S. 34-37, 58. – Max Jacobi, Die sagengeschichtlichen Grundlagen in Goethes ›Braut von Korinth‹, in Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte NF. 15, 1904, S. 346-351.

Jahren, 1999, hat Konrad Rahe in einer Studie von geradezu alexandrinischer Gelehrsamkeit den gesamten literatur- und kulturhistorischen Hintergrund der Ballade neu gesichtet und ausgewertet. Die Untersuchung, die nach Erkenntnisziel und Methode so gar nicht den wissenschaftlichen Tendenzen der Jahrtausendwende folgt, ist ungeheuer spannend zu lesen und kann – neben der ausführlicher zu besprechenden Studie von Gerhard Schulz – als Meisterstück der Erforschung unserer Ballade bezeichnet werden.

Aber noch einmal zurück ins 19. Jahrhundert: In dem Maße, in dem Goethe zum ›Klassiker‹ avancierte, wurden seine Werke Gegenstand wissenschaftlicher Erschließung.[22] Heinrich Düntzer (1813-1901), der in seinen erfolgreichen, seit der Jahrhundertmitte mehrfach aufgelegten ›Erläuterungen zu den Deutschen Klassikern‹ auch unsere Ballade ausführlich bespricht, kombiniert Rekapitulation der Entstehungsgeschichte, Quellenkritik, Hinweise auf die zeitgenössische Rezeption, Erläuterung von Einzelstellen, Strukturanalyse und Ansätze zu einer Interpretation des Textes.[23] Düntzers Urteil ist enthusiastisch: »Die Komposition der Ballade ist einer der großartigsten Erfolge, die je einem mächtigen Dichtergeiste auf diesem Gebiete gelungen […]: als der Stoff durch das ›Läuterfeuer‹ seiner dichterischen Gestaltungskraft gegangen, war er zu einem gewaltigen Mythus des im Kampfe mit dem Christenthum untergehenden griechischen Heidenthums geworden.« Das Gedicht wie auch andere Texte Goethes gingen, so Düntzer, »von der festen Ueberzeugung der Wahrheit der bis dahin geglaubten Götterwelt aus

22 Die Publikation von Leseausgaben mit (teilweise sehr knappen) Kommentaren wie auch von speziellen Erläuterungsschriften beginnt um die Mitte des 19. Jahrhunderts und ist hier nicht systematisch zu dokumentieren. Ich nenne nur stellvertretend für die Frühzeit die Schriften von Friedrich Wilhelm Riemer, Mittheilungen über Goethe. Aus mündlichen und schriftlichen, gedruckten und ungedruckten Quellen, Berlin 1841, 2. Bd., S. 531 f., und Viktor Hehn, Über Goethes Gedichte, aus dessen Nachlaß hrsg. von Eduard von der Hellen, Stuttgart u. Berlin 1911, S. 312-314 (verfasst wohl 1848; vgl. Ludwig Heilbrunn, Die Braut von Korinth. Vortrag gehalten in der Gesellschaft am 14. Februar 1926, Frankfurt 1926 [Privatdruck der Frankfurter Gesellschaft der Goethe-Freunde], S. 17).

23 Zu Düntzer vgl. Weimar, Geschichte (Anm. 10), S. 404-406, Killy, Literaturlexikon (Anm. 11), Bd. 3, S. 125, und vor allem Hans-Martin Kruckis, Mikrologische Wahrheit. Die Neugermanistik des 19. Jahrhunderts und Heinrich Düntzer, in: GRM 72 (1991), S. 270-283, sowie Internationales Germanisten-Lexikon, Bd. 1, S. 411 f.

und der Irrigkeit des diese bekämpfenden Christenthums; man kann sie nur fassen, wenn man sich auf den Standpunkt jener heidnischen Welt stellt, wo sie denn in ihrer ganzen Großartigkeit uns entgegentreten«.[24] An anderer Stelle betont Düntzer explizit die hermeneutische Leistung von Autor und idealem Rezipienten, wenn er behauptet, man müsse »die Universalität des deutschen Geistes bewundern, der sich in die verschiedensten Zustände der Völker zu versetzen weiß«.[25] Herausgefordert durch die Edition einer Eintragung Arthur Schopenhauers in seine Goethe-Ausgabe kam Düntzer in einer seiner späten Arbeiten dann zu einer Einschätzung, die sich mit derjenigen Struves (s.o.) berührt und als eine Art Resümee der philologischen Bemühungen des 19. Jahrhunderts gelesen werden kann. Schopenhauer hatte, vermutlich durch die Lektüre unserer Ballade inspiriert, bei Goethe eine generell christentumfeindliche Haltung diagnostiziert.[26] Düntzer stellte nun einer Position, wonach »die Ballade ganz in Schopenhauers Sinne die Unterdrückung der sinnlichen Begierden durch das Christentum verdammen« wolle, seine eigene Sicht vom »Nerv der Dichtung« gegenüber: Im Zentrum stehe »die Rache der alten Götter an der in ihrem Wahne die heiligsten Rechte verletzenden, sich selbst verleugnenden Mutter«,[27] also die Bestrafung eines individuellen, nicht eines religionsspezifischen Vergehens. Gegen diejenigen, die in Goethes Ballade einen Beleg für die angeblich generell antichristliche, ›neuheidnische‹ Haltung des Weimarer Dichterfürsten sahen, konnten die Leser Düntzers mithin eine weniger polarisierende Interpretation ins Feld führen!

Wir machen einen Sprung in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts, jene Zeit also, da die literaturwissenschaftlichen Methoden sich ebenso

24 Heinrich Düntzer, Goethes lyrische Gedichte 4, erläutert von H. D., 2., neu durchgesehene Auflage, Leipzig 1874 (Erläuterungen zu den Deutschen Klassikern 64), S. 426 f.

25 Ebd., S. 429.

26 Das Zitat und die bibliographischen Nachweise finden sich bei Konrad Rahe, »Als noch Venus' heitrer Tempel stand«. Heidnische Antike und christliches Abendland in Goethes Ballade ›Die Braut von Corinth‹, in: Antike und Abendland 45 (1999), S. 129-164, S. 164. Rahe übersieht in seiner Entdeckerfreude, dass die Stelle schon ein Jahr nach ihrer Erstpublikation 1888 von Düntzer in einer Studie zur ›Braut von Korinth‹ rezipiert wurde.

27 Heinrich Düntzer, Über Goethes Ballade ›Die Braut von Korinth‹, in: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes 58 (1889), S. 247-250, S. 262-265, S. 264.

ausdifferenzierten wie die literarischen Strömungen selbst. An zwei Arbeiten, im Abstand von nur sechs Jahren entstanden, sollen die Auswirkungen dieser Differenzierung auf die Interpretation der ›Braut von Corinth‹ gezeigt werden: Im Jahr 1920 veröffentlichte ein gewisser Georg Mayer, seines Zeichens Amtsrichter in Esslingen am Neckar, eine Studie mit dem Titel ›Die Braut von Korinth – eine visionäre Ballade‹. Die Untersuchung beginnt platt biographistisch, wenn es heißt, Goethe habe hier sein problematisches Verhältnis zu Charlotte von Stein und die Überwindung der erzwungenen Askese während und nach der Italienischen Reise literarisch gestaltet. Dann allerdings setzt Mayer erneut ein und entwickelt, ausgehend von dem Eindruck der unwirklichen Erscheinung des Mädchens, eine spektakuläre These:

> Die eigentümliche Traumstimmung, in die wir von dem Eintritt der Braut an versetzt werden, legt den Gedanken nahe, daß die Ballade in der Hauptsache überhaupt nicht ein äußeres Geschehen wiedergeben will, sondern visionär einen inneren Vorgang veranschaulicht. […] Nur bis zu dem Augenblick, in dem der Jüngling auf dem Bett am Einschlummern ist [V. 26-28: »Und er schlummert fast, / Als ein seltner Gast / Sich zur offnen Tür herein bewegt«], sind äußere Erlebnisse geschildert, Von da an aber ist alles Vision des Jünglings, Widerspiegelungen seines eigenen Innern […].[28]

Mayer spricht es nicht aus, doch es wird schnell klar, dass er sich hier der Modewissenschaft seiner Zeit, der Psychoanalyse, anschließt, hatten doch Siegmund Freud und seine Schüler selbst literarische Texte unter psychoanalytischen Prämissen gelesen bzw. empirische Fallgeschichten ihrer Struktur nach mit Novellen verglichen. Im Falle unseres Balladenjünglings nimmt Mayer an, dass dieser schon mit schlimmen Vorahnungen in das Haus der Braut gekommen sei, mit vagen Vorstellungen über die Praktiken des ihm unbekannten Christentums und mit der Befürchtung, man könnte auch ihn zur Konversion nötigen. Mit Mayers Worten: »[…] der an inneren Erlebnissen übervolle Tag,[29] der in seiner Seele unter der Schwelle des Bewußtseins weiterrauscht, […]

28 Georg Mayer, Die Braut von Korinth – eine visionäre Ballade, in: Preußische Jahrbücher 182, 1920, S. 30-41, hier S. 34.

29 Es liegt nahe, bei dieser Formulierung an Siegmund Freuds Begriff der ›Tagesreste‹ zu denken.

disponiert ihn innerlich dazu, unheimliche Traumvorstellungen zu erzeugen.«[30] Der weitere Verlauf des Balladengeschehens wird nun in dilettierend tiefenpsychologischer Diktion erläutert, so etwa der Auftritt der Mutter gegen Ende: »Es ist traumpsychologisch, daß sich in dem Augenblick, da das positive Tagesgefühl (die junge Liebeslust) auf seinen Höhepunkt steigt, gleich auch das andere störende Tagesgefühl (die Hemmung der Naturregung durch die christliche Religion) sich energisch geltend macht. Es verkörpert sich in der Mutter, die nun entgegenhandelnd auftritt.«[31] Am Ende verknüpft Mayer die psychoanalytische Deutung mit der biographischen: »In der Vision des Jünglings veranschaulicht sich somit eine innere Auseinandersetzung, die sich in Goethes eigener Seele abgespielt hat.«[32] Diese Konsequenz steht freilich auf tönernen Füßen, wird doch ein wenig überzeugender Analyseansatz durch einen ebenso wenig überzeugenden gestützt. Als Kuriosum ist Mayers Beitrag freilich immerhin von der Forschung rezipiert worden.[33]

Im Vergleich mit dem psychoanalytischen Zugriff gibt sich die sogenannte geistesgeschichtliche Methode der Textanalyse weniger spektakulär. Hier herrschte der Anspruch, Literatur in ganzheitlichem Sinne als Objekt eines in der Geschichte wirkenden ›Geistes‹ zu sehen – ›Geist‹ verstanden als Konglomerat von Weltanschauungen oder Wertvorstellungen – oder, wie Friedrich Gundolf es formulierte, die Werke der Dichter als »den Ausdruck, die Gestalt, die Form ihres Lebens selbst« zu begreifen.[34] Dies führt zuweilen dazu, dass der an philologische Präzi-

30 Mayer, Braut von Korinth (Anm. 28), S. 36.

31 Ebd., S. 40.

32 Ebd., S. 41.

33 Paul Ludwig Kämpchen (Die numinose Ballade. Versuch einer Typologie der Ballade, Bonn 1930), der auf die ›Braut von Corinth‹ selbst nur kurz eingeht (S. 23 f.), lehnt Mayers Deutung als unangemessene »Rationalisierung des grausigen gespenstischen Geschehens« (S. 25) ab.

34 Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin 1916, S. 1. Gundolf (1880-1931), der führende Fachwissenschaftler im Kreis um Stefan George, widmet sich in dem Kapitel ›Die großen Balladen‹ (S. 504-513) auch der ›Braut von Corinth‹, wie zu erwarten wenig textnah und in weit ausgreifenden, kaum immer nachvollziehbaren Deutungen: »Hier kündigt sich zum erstenmal der alte Goethe an, in dem ein übermenschlicher Blick ins Reich der Mütter, ein freiwillig beschränkter, menschenform- und grenzensuchender Kunstsinn und eine schon fast abstrakte Lebensweisheit sich zusammenfinden« (S. 512). Das Gesamturteil über die Ballade

sion gewohnte Leser bei der Lektüre jener Schriften sich etwas verloren vorkommt. Der Frankfurter Jurist und Politiker Ludwig Heilbrunn (1870-1951), übrigens ein engagierter Förderer der jungen Universität,[35] hielt im Februar 1926 vor der »Frankfurter Gesellschaft der Goethe-Freunde« einen Vortrag über die ›Braut von Corinth‹, in dem er sich bis zu einem gewissen Grad an Gundolfs monumentale Goethe-Monographie aus dem Jahr 1916 anlehnte. Er bezieht sich mehrfach auf Gundolfs Buch und wählt eine diesem ähnliche Diktion, allerdings verzichtet er – anders als jener – nicht ganz auf den gängigen Apparat von Quellenbelegen, empirischen Daten und Literaturangaben, so dass eine ›entschärfte‹ geistesgeschichtliche Deutung herauskommt, die etwas sorglos mit der Textstruktur umgeht, aber nicht ohne Suggestivität bleibt. Heilbrunn deutet zunächst das Balladengeschehen im Sinne Gundolfs als Versinnbildlichung einer welthistorischen Umbruchsituation, die Ablösung der heidnischen Antike durch ein rohes und radikales Christentum wird als »Kampf« gewertet:

> Goethe zeigt, wie in diesem Kampfe nicht nur die äußere Schönheit der Kultur, sondern der Mensch in seinem menschlichen Gefühl, in seinem gottgewollten und naturgemäßen Triebe zum Opfer fällt. […] Der Erlösungsdrang, der in der naiven Masse geweckt wird,[36] verschüttet nicht nur eine geistige künstlerische Kultur, sondern er

ist ambivalent: Im Gegensatz zu dem in sich schlüssigen Seitenstück ›Der Gott und die Bajadere‹ »überwuchtet hier Goethes Prophetengroll, in den Mund eines Vampirmädchens gelegt, das Geschehen, und der Kampf zwischen zwei Weltreligionen, grandios und klassisch formuliert in den Schlußversen, ist ein zu großes Thema um sich rein aus dem dekorativ geschilderten vampirischen Beilager zu ergeben« (S. 513). Eine Auseinandersetzung mit Gundolf und seiner Schule ist hier nicht möglich. Vgl. zur ausufernden Gundolf-Forschung Internationales Germanisten-Lexikon, Bd. 1, S. 638-640. Auf Gundolfs Deutung der ›Braut von Corinth‹ reagiert Benedetto Croce (Goethe. Studien zu seinem Werk, Düsseldorf 1949, S. 221-224).

35 Biographische Notiz bei Ernest Hamburger, Juden im öffentlichen Leben Deutschlands. Regierungsmitglieder, Beamte und Parlamentarier in der monarchischen Zeit 1848-1918, Tübingen 1968, S. 378 f. Der jüdische Rechtsanwalt Heilbrunn war zeitweilig Mitglied der Frankfurter Stadtverordnetenversammlung bzw. des Preußischen Abgeordnetenhauses. Er wurde Ehrenbürger der Stadt Frankfurt und setzte sich für die Gründung der Frankfurter Universität ein. 1939 emigrierte er nach England, kurz vor seinem Tode kehrte er nach Deutschland zurück.

36 Diese ist nach Heilbrunn durch die Mutter der Braut vertreten.

opfert in asketischem Trieb den Menschen selbst in seiner Menschlichkeit.[37]

Die Schlussworte der Braut – »Wenn der Funke sprüht, / Wenn die Asche glüht, / Eilen wir den alten Göttern zu« (V. 194-196) – werden dann als »persönliches Glaubensbekenntnis« des Autors verstanden: »[…] das Menschlich-Vergängliche vermählt sich in spinozistischem Sinne dem Eins einer ewigen Natur«.[38] Tatsächlich war Goethe zeit seines Lebens Anhänger der pantheistischen Vorstellungen des Philosophen Spinoza. Indessen greift Heilbrunns emphatische Lektüre doch zu weit über den Text hinaus. Keinen Vergleich scheut er, um die Bedeutung der Ballade aufzuwerten, sie biete gar »Menschheitsgeschichte […] im Sinne Hegels, der in der Geschichte überhaupt die Vereinigung des klassischen und romantischen Ideals, die Verbindung des romantischen Unendlichkeitstriebes mit dem klassischen Willen zur Vollendung sieht«.[39] Heilbrunns geistesgeschichtliche Deutung der ›Braut von Korinth‹ präsentiert sich – jenseits ihres möglichen Erkenntnisgewinns für die Textinterpretation – vor allem als ein authentisches Dokument des Goethekults im Frankfurter Bildungsbürgertum der zwanziger Jahre.

Wir übergehen die Phase der sogenannten ›werkimmanenten Interpretation‹, die, was Studien zur ›Braut von Corinth‹ betrifft, von so prominenten Autoren wie Max Kommerell oder Emil Staiger repräsentiert wird. Letzterer arbeitet sich daran ab, die Geringschätzung, die Goethe der Gattung Ballade angeblich entgegenbrachte, mit der offenkundigen, gerade auch formalen Perfektion des konkreten Gedichts in Einklang zu bringen. Von einer »beinah übermenschlichen Selbstbeherrschung«[40] des Künstlers ist die Rede, von »einer Selbstzucht, einer ästhetischen Sittlichkeit, die, unter Dichtern wenigstens, nicht ihresgleichen haben dürfte«[41] – eigenartige Kategorien für die Analyse literarischer Texte,

37 Heilbrunn, Braut von Korinth (Anm. 22), S. 14.
38 Ebd., S. 16.
39 Ebd., S. 15.
40 Emil Staiger, Goethe, Bd. 2: 1786-1814, Zürich 1956, S. 310. Staiger widmet den größten Teil des Balladenkapitels in seinem Goethe-Buch (S. 501-515) der ›Braut von Corinth‹.
41 Ebd., S. 314.

möchte man meinen. Auch formale bzw. sprachliche Spezialanalysen, die vor allem von Auslandsgermanisten vorgelegt wurden, sollen hier nicht interessieren.[42]

In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg kam es in beiden deutschen Staaten allmählich – im Osten früher, im Westen später – zu politisch aufgeladenen Deutungen des Textes. Hans-Günther Thalheim, Mitbegründer der ›Weimarer Beiträge‹, versucht die ›Braut von Corinth‹ im Sinne der marxistischen ›Erbetheorie‹ zu instrumentalisieren. In einem Aufsatz von 1958, der neben Goethes Ballade auch verwandte Texte wie Bürgers ›Lenore‹ behandelt, deutet Thalheim die jeweils auftretenden Gespenster als Symbole »antifeudaler Opposition«.[43] Die Braut in Goethes Gedicht mit ihrem Willen zur Selbstverwirklichung jenseits religiöser Zwänge verkörpert demnach einen bürgerlichen Humanismus, der, entsprechend der marxistischen Geschichtsphilosophie, als Zwischenstufe auf dem Weg zu einer klassenlosen Gesellschaft gesehen wird. Dass die Kritik an der Entmündigung des Individuums sich im Text nur gegen die Institution der Kirche richtet – das Mädchen wurde ja ins Kloster geschickt –, ist nach Thalheim ebenfalls historisch zu deuten: Die Kirche wird als ausführendes Organ des menschenverachtenden Feudalabsolutismus verstanden, nicht zuletzt deshalb, weil sie eine »kontemplative Haltung«[44] fordere, die das politische Handeln eben ausschließe. Thalheim übersieht dabei keineswegs, dass zwei Aspekte seiner Deutung durch den Text nicht gedeckt sind: Weder gehen dort die Forderungen der Braut über die Selbstbestimmung im Privatbereich hinaus noch wird der Klassenaspekt thematisiert (die Familie entstammt zweifellos Kreisen, die man im marxistischen Sinne als ›Bourgeoisie‹ bezeichnen würde). Diese Inkonsequenzen kann Thalheim aber bedenkenlos überspielen, weil seine Theorie zu einer interessen- und ideologiegeleiteten ›Aneignung‹ des literarischen ›Erbes‹ ausdrücklich aufruft und den Klassikern großzügig eine zeitbedingte

42 Stellvertretend seien hier die Arbeiten von Duane V. Keilstrup (Alliteration, Assonance and the Sense of Finality in Goethe's ›Braut von Korinth‹, in: South Central Review 4, no. 4, 1987, S. 14-27) und Ernst Feise (Die Gestaltung von Goethes ›Braut von Korinth‹, in: Modern Language Notes 76, 1961, S. 150-154) erwähnt.

43 Hans-Günther Thalheim, Goethes Ballade ›Die Braut von Korinth‹, in: ders., Zur Literatur der Goethezeit, Berlin 1969, S. 241-272 [zuerst 1958], hier S. 250.

44 Ebd., S. 253.

Rückständigkeit in bezug auf ihre Visionen von der gesellschaftlichen Entwicklung zugesteht. So heißt es denn auch:

> Die Forderung der ›Braut von Korinth‹ nach natürlicher Entfaltung und Betätigung der menschlichen Individualität bezieht die Verwirklichung der praktischen Umgestaltung der bestehenden Gesellschaft – freilich nicht im revolutionären Sinne – mit ein […]. Die Frage nach den Wegen und Möglichkeiten einer umfassenden Realisierung des klassischen Humanitätsideals für alle Klassen und Schichten der Nation vermag Goethe […] von seinem bürgerlichen Klassenstandpunkt der damaligen Zeit aus naturgemäß nicht zu beantworten. Hier liegt die für ihn historisch unübersteigbare Schranke seines Humanismus.[45]

Auf westdeutscher Seite näherte sich in den siebziger Jahren Winfried Freund der Ballade aus ideologiekritischer Position. Er sieht in der triebfeindlichen Haltung des Christentums, wie sie die Mutter der Braut mit ihrem fatalen Schwur zum Ausdruck bringt, ein generelles Spezifikum bürgerlicher Lebensform. Freund verweist auf Paulus, der in seinem berühmten Ersten Korintherbrief nicht nur sexuelle Zurückhaltung gepredigt, sondern auch die Unverrückbarkeit sozialer Hierarchien gefordert habe, und konstatiert, womöglich angeregt durch die Lokalisierung der Ballade an der Wirkungsstätte des Apostels, dass Goethe hier – unter dem Einfluss etwa des Rousseauismus – mehr als bloß die Unterdrückung erotischer Lust kritisieren wollte: »Nur wenn die elementare Triebsphäre einer wirksamen Kontrolle unterworfen ist, besteht Aussicht, den Willen des Menschen im ganzen zu brechen. Hier tut sich in der Tat ein Zusammenhang auf zwischen der Triebächtung und dem gesellschaftspolitischen Untertanentum.«[46] Freund zieht ähnlich wie Thalheim Folgerungen aus dem Text, die dieser eigentlich nicht nahelegt. Dazu ein besonders markantes Beispiel:

> Die Konfrontation von griechischem Heidentum und Christentum ist im weitesten Sinn eine Konfrontation von Freiheit und Unfrei-

45 Ebd., S. 257 f.

46 Winfried Freund, Johann Wolfgang Goethe: Die Braut von Korinth, in: ders., Die Deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik, Paderborn 1978, S. 35-42, hier S. 37.

> heit, von Lebensbejahung und Triebverneinung, von progressiver Naturentfaltung und restriktiver Denaturierung, von Gottesgnadentum und demokratischer Polisgemeinschaft. Wenn Goethe in der Ballade bei der christlichen Triebverneinung ansetzt, so gibt er zu erkennen, daß eine auch den politischen Bereich umfassende Emanzipation des einzelnen beginnen muß bei der Emanzipation von der moralischen Beschränkung humaner Totalität.[47]

Nun ist allerdings nirgendwo zu sehen, dass es im Text um eine weitergehende, nämlich politische Emanzipation – wovon, wäre dann zu fragen – überhaupt geht. Tatsächlich hält Freund selbst die politische Deutung des Textes nicht konsequent durch. Vielmehr belässt er es zunehmend bei reflexhaften Invektiven gegen eine restriktive Bürgermoral, die er – Jahrgang 1937 – möglicherweise aus eigenen Lebenserfahrungen auf den Balladentext überträgt. Das Anwendungsrezept, das er ganz im Sinne didaktischer Lesehilfen der siebziger Jahre am Schluss formuliert, scheint jedenfalls mehr an die bürgerliche Mittelklasse der eigenen Zeit als an das exquisite Publikum des ›Musen-Almanach‹[48] gerichtet zu sein, das keiner Vampire bedurfte, um sich über den bürgerlichen Normenkodex hinwegzusetzen: »Der abschließende Appell der Ballade artikuliert sich also in einem dialektischen Widerspruch zur Welt des Bürgertums und seiner triebverneinenden Moral. Es ist der Aufruf an den Leser, echte Lebensfreude jenseits der Grenzen des tödlich einengenden Sittenkodex zu suchen.«[49]

In neuerer Zeit näherte sich die Wissenschaft endlich auch dem seltsamen Befund, dass Goethe – im Gegensatz zu seiner Quelle – nicht bloß eine Wiedergängerin, also eine Untote, auftreten lässt, sondern diese mit den speziellen Eigenschaften eines Vampirs ausstattet. In Goethes Vorlage war der Liebhaber nach der Begegnung mit der Toten zwar auch gestorben, wohl aus Kummer, jedenfalls aber nicht aufgrund eines Vampirbisses. Warum also diese Transformation, die für Goethe offenbar so bedeutend war, dass er die Ballade selbst ein »vampyrisches Gedicht« nannte? Ältere Literaturwissenschaftler zeigten sich ratlos, wie

47 Ebd., S. 38.
48 Die Ballade wurde erstmals in Schillers ›Musen-Almanach für das Jahr 1798‹ publiziert.
49 Freund, Braut von Korinth (Anm. 46), S. 41.

Walter Hinck, der etwas missmutig konstatiert: »Unter allen Wiedergänger-Varianten hat das Vampirmotiv gewiß die geringste künstlerische Dignität. […] die wahllos gegen das ›junge Volk‹ gerichtete Wut und Rache verletzt alle Maße, die mit dem geistigen Rang der Auseinandersetzung gegeben sind.«[50] Für Winfried Freund, um diesen noch einmal zu bemühen, lässt sich freilich auch dieses Textelement ideologiekritisch ausschlachten, der Vampir wird zum Racheengel der unterdrückten Triebstruktur des Menschen: »Bürgerliche Moral […] ruft in letzter Konsequenz Gespenster auf den Plan, in denen sich das frustrierte Triebverlangen monströs verkörpert. Wo dem Begehren fortgesetzt Gewalt angetan wird, ist der Boden bereitet für perverse Fixierungen.«[51] Intensiv hat sich Wolfgang Schemme 1986 mit der Vampirismusfrage auseinandergesetzt. Schemme stellt die Figur der Braut den Vampirgestalten gegenüber, wie sie in zeitgenössischen Berichten angeblicher Vampirerscheinungen geschildert werden. Es zeigt sich, dass im Gegensatz zu jenen die vampirische Braut als scheu, einfühlsam, keinesfalls aggressiv vorgestellt wird, dass sie ihr Opfer verzweifelt vor der fatalen Vereinigung warnt, sich ihm schließlich eher passiv hingibt und die Zwanghaftigkeit ihres Tuns am Ende beklagt. Goethe hätte die Anklage, wie sie in den letzten Strophen formuliert wird, auch von einer »schlichten heidnischen Wiedergängerin«[52] vorbringen lassen können, doch durch die vampirische Existenz der Braut enthält das Geschehen eine tragische Note:

> So führt uns Goethe, indem er die Vampirmythe in seinen Dienst nimmt, zunächst ganz ins sensible, feingegliederte Seelenleben eines Vampirmädchens hinein, um dem Leser den dunkel-dämonischen Zwang einer Liebe erfahrbar zu machen, die, je mehr sie sich in der Provokation durch die Hingabe des Geliebten zur Leidenschaft verdichtet, notwendig und zwingend den Geliebten in dem Augenblick vernichten muß, in dem ihre Liebe in ihrer Eigengesetzlichkeit sich

50 Walter Hinck, Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung, Göttingen 1968 (Kleine Vandenhoeck Reihe 273), S. 20. – Beiläufig sei darauf hingewiesen, dass die meisten Gattungsmonographien zur Ballade unseren Text nur sehr knapp oder gar nicht erwähnen.

51 Freund, Braut von Korinth (Anm. 46), S. 38.

52 Wolfgang Schemme, Goethe: Die Braut von Korinth. Von der literarischen Dignität des Vampirs, in: Wirkendes Wort 36, 1986, S. 335-346, hier S. 341.

> verwirklicht. In der Form, in der Goethe es einsetzt, verweist das Vampirmotiv auf den tragischen Untergang menschlicher Liebe in einer Welt, wie sie nach Goethes Auffassung nicht sein sollte.[53]

Man wird dennoch fragen dürfen, ob Goethe die Figur des empfindsamen Vampirs nicht eher um des Schauereffekts willen eingeführt hat. Auch noch andere Deutungen sind möglich: Der Kuss des Vampirs könnte als Rache der heidnischen Götter gelesen werden, wie es die Forschung ja gelegentlich getan hat,[54] oder der gemeinsame Liebestod wäre als höchste, weil unwiderrufbare Form der Vereinigung aufzufassen. Entscheidend ist die in letzter Zeit immer dringlicher gestellte Frage nach der Situationsmächtigkeit der Braut oder, allgemeiner formuliert, nach den geschlechtsspezifischen Aspekten des geschilderten Vorgangs.

Hier setzt nun die feministische Literaturwissenschaft an. Als Handelnde wie als Leidende stehen Frauen im Zentrum der Ballade, noch dazu in ambivalenter Position – ein geeigneter Ausgangspunkt also für Studien, die die soziale »Zurichtung«[55] der Geschlechter untersuchen. Am entschiedensten äußert sich hier Silvia Volckmann in einem Aufsatz von 1987 über bürgerliche Repressionsmechanismen der Zeit um 1800, die im Vampirismus chiffriert seien: »Als weder tot noch lebendig […] versinnbildlicht die Vampirin die bürgerliche Existenzweise des Weiblichen.«[56] Tatsächlich lässt sich zeigen, dass die Vampirbraut auf ihren Beutezügen unter Zwang handelt, dass sie also die Opferrolle (V. 61-63), die ihr im Leben aufgezwungen wurde, auch im Tode nicht wirklich ablegen kann. Unverständlich ist allerdings Volckmanns Schlussfolgerung: »Indem die Vampirin solchermaßen auf die passive

53 Ebd., S. 345.

54 Vgl. etwa Lore Metzger, die »gothic fiction« vom Typus der ›Braut von Corinth‹ dahingehend interpretiert, dass »their narratives suggest the virulent danger of unresolved conflicts from the past threatening to undermine the stability of the present. […] the threats from past social systems are encoded as undead female demons« (Lore Metzger, Modifications of Genre: A Feminist Critique of ›Christabel‹ and ›Die Braut von Korinth‹, in: Margaret R. Higonnet (Hrsg.), Borderwork. Feminist Engagements with Comparative Literature, New York 1994, S. 98 f.).

55 Silvia Volckmann, »Gierig saugt sie seines Mundes Flammen«. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Renate Berger und Inge Stephan (Hrsg.), Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln/Wien 1987, S. 155-176, hier S. 160.

56 Ebd., S. 159.

Rolle einer bloß Ausführenden zurechtgestutzt wird, münden die Ansätze eines kritischen Weiblichkeitsdiskurses in eine Rehabilitation der ›Mutter‹ zu Lasten der ›Braut‹.«[57] Es ist nicht zu sehen, aus wessen Perspektive die Mutter ›rehabilitiert‹ werden sollte. Und: Ist die defensive Rolle der Braut im Handlungsgefüge der Ballade wirklich Chiffre dafür, dass der Frau um 1800 eine »autonome Sexualität abgesprochen«[58] wird? Wenn es um die Frage der ›Verfügung‹ über andere Personen geht, wäre vielleicht eher eine Beobachtung Walter Müller-Seidels zu bedenken, der daran erinnert, dass das Mädchen zweimal, nämlich im Handeln *beider* Elternteile, zum Objekt wurde: »Das Verhalten der Mutter zeigt nur im Extrem, was sich auch sonst zeigt: daß man mit dem Ablegen eines Gelübdes nicht so sehr eigene Opfer zu bringen bereit ist, sondern hierfür andere Menschen benutzt.«[59]

Es ist auffällig, dass auch Lore Metzger in ihrem 1994 erschienenen Beitrag über die ›Braut von Corinth‹, den sie explizit »A Feminist Critique« nennt, wie Volckmann auf das sonst kaum beachtete Detail eingeht, dass die Vereinigung der Liebenden im Feuertod nur als abschließende Bitte der Tochter, nicht als tatsächlich vollzogen, formuliert wird – ein Zeichen dafür, wie beide Autorinnen meinen, dass der Braut noch in ihrem vampirischen Status keinerlei Selbstbestimmung zugestanden wird:

> Just as her father had the power to settle her marriage and her mother the power to betroth her to the church against her will, an unnamed mysterious power controls her even as vampire, driving her to fulfill her undesired destiny in a way that seals her lover's fate and the fate of those who must succeed him. Powerless to put an end to the cycle of victimization, she implores her mother to immolate her

57 Ebd., S. 163.

58 Ebd., S. 160.

59 Walter Müller-Seidel, [Interpretation zu ›Die Braut von Korinth‹], in: Walter Hinck (Hrsg.), Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik, Frankfurt am Main 1979, S. 79-86, hier S. 83 (vgl. V. 61-63: »Opfer fallen hier / Weder Lamm noch Stier, / Aber Menschenopfer unerhört«). Müller-Seidel zielt in seiner kurzen, aber lesenswerten Abhandlung auf die Verbindung des ›Klassikers‹ Goethe zum deutschen Idealismus, der die persönliche Selbstbestimmung des Menschen forderte. Er verweist dabei auf zeitnahe Schriften Kants und Fichtes.

> with her lover in a pagan rite. […] The poem leaves it an open question whether the mother grants her daughter's death wish […].[60]

Es hat den Anschein, als versuche die feministische Forschung mehrheitlich den spontanen Lektüreeindruck, wonach die Braut am Ende des Textes sowohl die Deutungshoheit über das Geschehen als auch die Souveränität des Handelns an sich reißt, zu unterminieren. Allerdings kommt auch der entgegengesetzte Ansatz zu Ergebnissen, die ein wenig befremden. Ilse Graham, eine Altmeisterin der (nicht speziell feministischen) Goethe- und Schillerforschung, sieht in der Gestaltung der vampirischen Braut den Reflex einer Schaffenskrise Goethes. Auslöser für diese Interpretation war wieder einmal – oder besser gesagt: zum ersten Mal in der Forschung wirklich explizit – der so nahe liegende ›Erste Korintherbrief‹ des Apostels Paulus, in dem, jedenfalls nach Grahams Deutung, das Weibliche als kreatürlich, dämonisch, gefährlich eingestuft wird. Die Vorstellung einer Art weiblicher Gegenwelt habe Goethe nun dazu veranlasst, seine diffusen Ängste in literarische Form zu bannen: »Entsetzen vor dem ganz Anderen, Feindseligen: – der Frau, und Entsetzen vor dem trügerisch-lockenden Weiblichen im Urgrund eines schöpferischen Selbst, das seiner schlafwandlerischen Sicherheit zeitweilig verlustig gegangen war.«[61]

Der Methodenpluralismus der letzten Jahrzehnte brachte auch für die Geschichte der Rezeption von Goethes ›Braut von Corinth‹ einige Arbeiten hervor, die in experimenteller Absicht bis dato unbetretene Wege zu beschreiten suchen.[62] Schnell wird in diesen Studien eine Poetik des Uneigentlichen entworfen, die sich in ihren gewagten Konstruk-

60 Metzger, Modifications (Anm. 54), S. 92 f.

61 Ilse Graham, Die Theologie tanzt. Goethes Balladen ›Die Braut von Korinth‹ und ›Der Gott und die Bajadere‹, in: dies.: Goethe. Schauen und Glauben, Berlin/New York 1988, S. 253-284, hier S. 270.

62 Vgl. etwa Elizabeth Wright, Ambiguity and Ambivalence. Structure in Goethe's ›Die Braut von Korinth‹ and ›Der Gott und die Bajadere‹, in: Publications of the English Goethe Society, New Series 51, 1981, S. 114-132, Mathias Mayer, Goethes vampirische Poetik. Zwei Thesen zur *Braut von Corinth*, in: JbSG 43, 1999, S. 148-158 und Jan-Oliver Decker, Problematische Grenzen – Begrenzte Probleme. Grenzerfahrung in Schillers ›Der Taucher‹ und Goethes ›Die Braut von Corinth‹, in: Hans Krah und Claus-Michael Ort (Hrsg.), Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wünsch, Kiel 2002, S. 71-94.

tionen bisweilen zu verheddern droht.[63] Zu überzeugenden neuen Deutungen des Textes haben diese Ansätze, wie ich meine, nicht geführt. Das gleiche gilt freilich auch für die ungeheuer gelehrte, in zügellos anachronistischer Manier der reinen Einflussphilologie frönende Studie von Konrad Rahe, der eine systematische »Übersicht über die Quellen« forderte, die Goethe gezielt oder unbewusst verarbeitete, »denn der Gehalt dieser Ideen-Ballade ergibt sich weitgehend aus dem Gehalt der Quellen, aus denen Goethe geschöpft hat«.[64] Mit einer gewissen Konsequenz zielt Rahe dann auch nicht auf eine integrale Analyse des Textes, sondern deckt nacheinander die diversen Quellen bzw. Stoff- und Motivarsenale auf, die die literarhistorische Folie der ›Braut von Corinth‹ bilden. Inwieweit es allerdings die Interpretation beeinflusst, dass sich beispielsweise 14 Reflexe des ›Ersten Korintherbriefes‹ im Text nachweisen lassen,[65] muss der mit dem überbordenden Material versorgte Leser selbst entscheiden.

Vielleicht der gewichtigste Beitrag zu unserer Ballade – zugleich vorläufiger Abschluss der Diskussion und Anregung zum weiteren Nachdenken – ist ein Aufsatz von Gerhard Schulz, publiziert 1996 im ›Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts‹ und basierend auf einem Vortrag, den Schulz, einer der hervorragendsten Kenner der deutschen Klassik und Romantik, am 12. Oktober 1994 im Senckenberg-Museum in Frankfurt gehalten hat. Am Ende dieses Aufsatzes heißt es: »Gedichte

63 Vgl. Decker, Grenzen (Anm. 62), S. 86: »Der Vampirismus fungiert in der *Braut von Corinth* als Metapher für als fremd bewertete Anteile der Person. Damit hat der Vampirismus in Goethes *Braut von Corinth* […] die Funktion einer Allegorie auf einer tiefenstrukturellen, paradigmatischen Ebene. Was die Protagonisten im Sinne einer Allegorie als fortgesetzte Metapher bedroht, ist hiermit auf einer tiefenstrukturellen Ebene weniger die auf der Textoberfläche verhinderte Paarbildung und der Vampirismus als solcher, sondern vielmehr die zügellose Leidenschaft als Anteil in der Person.« Während die meisten Deutungen die spezifische Ausprägung der ›Liebe‹ beider Partner und deren nicht zu unterdrückende Sexualität ineins setzen, ist nach Decker »Sexualität als eine die Integrität der Person bedrohende Kategorie« aufzufassen, »die als durch die Emotion Liebe als [sic] zu kontrollierende behauptet wird« (ebd.).

64 Rahe, Braut von Corinth (Anm. 26), S. 129.

65 Vgl. ebd., S. 145-152; Rahe selbst kehrt an dieser Stelle das Erkenntnisziel seiner Darlegungen um, wenn er feststellt, dass man es bei der Ballade »mit einem hochinteressanten Stück Wirkungsgeschichte des *Ersten Korintherbriefes* zu tun« habe (S. 147).

sind keine Rechenexempel, die sich lösen und deren Resultate sich auf eine Formel bringen lassen«[66] – und das will keineswegs entmutigend gemeint sein. Geschickter Kompilator, scharfzüngiger Kritiker und origineller Denker zugleich, packt Schulz alles in den Aufsatz hinein, was man von guter Literaturwissenschaft erwartet: eine souveräne Einleitung, die über Einzelbeobachtungen zur Problematik des Textes hinführt; Hinweise zur Entstehung der Ballade und zur Wirkung bei den Zeitgenossen; eine pointierende Inhaltsskizze und die Dokumentation ausgewählter Forschungspositionen; ein zweiter, ausführlicher Durchgang durch die erzählte Handlung, wobei »größte Aufmerksamkeit hinsichtlich der Vielschichtigkeit«[67] der Ballade gefordert und ganz nebenbei auch auf die narrative Komponente des ›Erzählgedichts‹ eingegangen wird; schließlich ein Vergleich des Textes mit der Quelle nebst Herausstellung der von Goethe hinzugefügten Elemente; dann die eigentliche ›Interpretation‹: Dass es in Goethes Gedicht nicht um platte Polemik gegen das Christentum geht, wird schnell gezeigt, danach ein Zwischenergebnis formuliert: Die Ballade sei »in erster Linie ein Gedicht über tragische Liebe und erlösenden Tod. Die Tragik aber besteht darin – Ursituation alles Tragischen überhaupt –, daß zwei Menschen zueinander getrieben werden, aber einander dennoch nicht angehören können«.[68] Bleibt das Problem, was für eine Liebe das denn sei, wo die Figuren sich doch gar nicht kennen. Schulz bietet eine Alternative an, zunächst – recht spektakulär – die im Biographischen begründete Lesart als »Verhüllung eines psychologischen Traumas«[69] des Autors: Goethe hatte bekanntlich eine enge Beziehung zu seiner Schwester, die ihm durch frühen Tod entrissen wurde. Geschwisterbindungen spielen in vielen Werken Goethes eine Rolle. Aber in der ›Braut von Corinth‹? Schulz verweist auf die Nähe zu Denis Diderots Roman ›La Réligieuse‹, den Goethe nachweislich kannte.[70] Dort ist die ins Kloster abgeschobene

66 Gerhard Schulz, »Liebesüberfluß«. Zu Goethes Ballade ›Die Braut von Corinth‹, in: Jahrb. FDH 1996, S. 38-69, hier S. 69. Vgl. auch Schulz' Eintrag zur ›Braut von Corinth‹ in: Regine Otto und Bernd Witte (Hrsg.), Goethe-Handbuch, Bd. 1, Gedichte, Stuttgart und Weimar 1996, S. 288-291.

67 Ebd., S. 49.

68 Ebd., S. 57.

69 Ebd., S. 64.

70 Vgl. Arthur Brandeis, ›Die Braut von Korinth‹ und Diderots Roman ›La Réligieuse‹, in: Chronik des Wiener Goethe-Vereins 4, 1890, S. 50-53.

junge Frau die Frucht einer außerehelichen Liebschaft. Wenn das in der Ballade ebenso wäre? Wenn der Vater des Jünglings, der Freund des Hauses also, auch der Vater der Braut wäre und die Mutter ihre Tochter deswegen ins Kloster geschickt hätte, damit die von den (beiden) ahnungslosen Vätern vereinbarte Heirat zwischen Geschwistern verhindert würde? Wenn die spontane Anziehung zwischen den beiden jungen Leuten gerade durch die Blutsverwandtschaft motiviert wäre (womit wir wieder bei Goethes Trauma wären)? Schulz räumt ein, dass eine solche Deutung auf einer gehörigen – wenn auch philologisch begründeten (Diderot) – Portion Spekulation beruht, und bietet eine zweite Lesart an: Die »Liebe«, von der im Text nicht weniger als 19 Mal die Rede ist, steht demnach für eine umfassende Form zwischenmenschlicher Bindung, die die freie Sexualität ebenso einschließt wie die Initiative der Frau – beides Vorstellungen, die uns heute selbstverständlich sind, in der Zeit Goethes aber als Phänomene eines einschneidenden kulturellen »Paradigmenwechsels«[71] begriffen wurden. Mit den Worten von Schulz: »Nichts Geringeres als die Befreiung der Geschlechtslust vom Stigma der Sünde und ihre Erhebung zum Ausdruck tiefster seelischer Bindung wird von Braut und Bräutigam in diesem Liebestod vorgeführt […]. Und erhebt der innige Zusammenhang von Tod und Liebe wohl gar letztere schließlich zum säkularen Medium der Transzendenz jenseits der religiösen Konfessionen?«[72]

Mit dem abschließenden Fragezeichen mag dieser Überblick über die zwei Jahrhunderte währenden Versuche einer Deutung der ›Braut von Corinth‹ enden. Der Beitrag von Gerhard Schulz liefert vermutlich nicht das ›letzte Wort‹ zur Interpretation der Ballade, doch jedenfalls einen zeitgemäßen Ansatz zum Umgang mit den Klassikern, der die Ambiguität des literarischen Werkes angemessen berücksichtigt, ohne dessen Verständnis postmoderner Beliebigkeit anheim zu stellen oder gar den historischen Text zur Spielwiese referenzfreier Fingerübungen zu degradieren.

71 Schulz, *Liebesüberfluß*, S. 66.
72 Ebd., S. 69.

Winfried Woesler

Neues zum verlorenen Leipzig/Dresdner Bühnenmanuskript von Schillers ›Jungfrau von Orleans‹

Die Frankfurter Rollenmanuskripte

Am 12. Oktober 1801 erschien Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ im Buchhandel, schon einen Monat vorher, am 11. September 1801, wurde das Stück in Leipzig von der Secondaschen Truppe unter dem Theateragenten Christian Wilhelm Opitz uraufgeführt. Mindestens sieben weitere Aufführungen folgten dort bis Ende Oktober. Später trat die Truppe in Dresden auf, dort sind Aufführungen ab dem 26. Januar 1802 nachzuweisen. Die kurfürstliche Dresdner Bühne war größer als die Leipziger und bot bessere Möglichkeiten. Das diesen Aufführungen zugrunde liegende, von Schiller autorisierte Bühnenmanuskript ist verschollen, ebenso mehrere Abschriften davon, die Opitz auf Schillers Wunsch anfertigte und die in der Folgezeit auf Verlangen verschiedenen Theatern zugesandt worden sind, sicher den Bühnen in Berlin, Frankfurt am Main, Mannheim, Kassel, Schwerin, Wien (Theater an der Wien) und vielleicht dem Theater in Dessau. Auf die Existenz dieses Leipzig/Dresdner Bühnenmanuskripts und seiner verlorenen Abschriften weisen Schillers Korrespondenz sowie Theaterzettel und Kritiken hin. Es sind aber vor kurzem zwei partielle Derivate wieder entdeckt worden: Die Szene IV,6 in einer Publikation des Berliner Intendanten August Wilhelm Iffland und drei Rollenmanuskripte in der Frankfurter Universitätsbibliothek.[1] Auch Schiller dürfte für die Aufführung der ›Jungfrau von Orleans‹ in Weimar ab dem 23. April 1803 eine Opitzsche Abschrift benutzt haben. Bisher stützte sich die Kenntnis von Schillers Bühnenfassung im Wesentlichen auf das im Folgenden noch erwähnte

1 Ann-Barbara Kersting-Meulemann, Fachreferentin der Universitätsbibliothek in Frankfurt, und Joachim Seng vom Freien Deutschen Hochstift danke ich, dass sie mich bei der Suche nach den Quellen unterstützt haben.

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-010

Hamburger Bühnenmanuskript. Geringe Differenzen werden aber zwischen dem älteren nach Hamburg gesandten Manuskript und der wenig jüngeren Abschrift für Opitz bestanden haben, zumal Schiller in beide Manuskripte vor dem Absenden noch Korrekturen und Änderungen eingetragen haben dürfte.

Schillers Bühnenfassung der ›Jungfrau von Orleans‹ ist nur wenig später als das Manuskript seiner Buchfassung im April 1801 fertig gestellt worden, er durfte sie jedoch nicht sofort den Theatern zur Verfügung stellen, weil sein Verleger Friedrich Unger zunächst Nachteile für den Buchabsatz befürchtete. Am 27. oder 31. Juli 1801 durfte Schiller jedoch mit dessen Einverständnis die Bühnenfassung an Opitz in Leipzig senden, der die Uraufführung vorbereitete. Ein weiteres Exemplar der Bühnenfassung schickte Schiller etwa zeitgleich an Jakob Herzfeld in Hamburg, vermutlich – und das ist eine neue Erkenntnis, zu der meine Mitarbeiterin Christine Hellmich wesentlich beigesteuert hat –, jenes Exemplar der Bühnenfassung, das er eigentlich für sich selbst als einzigen Beleg der Bühnenfassung gedacht hatte und von dem das Opitzsche Exemplar abgeschrieben war. Dieses Hamburger Manuskript ist eine Abschrift fremder Hand mit wenigen eigenhändigen Korrekturen Schillers. Das Exemplar ist erhalten,[2] weist aber heute erhebliche Lücken auf, die jedoch weitgehend durch eine in Hamburg zeitnah angefertigte Abschrift[3] geschlossen werden können. Die ersten beiden Abschriften Opitz' gingen an Schiller, der sie am 2. August an Iffland in Berlin und etwas später an Emanuel Schickaneder für das Theater an der Wien (also nicht an das Burgtheater) sandte. Von dem heute verschollenen Bühnenmanuskript fertigte Opitz vermutlich eine Abschrift an, die in Schillers Besitz verbleiben sollte. Alle diese Abschriften sind verloren. Es ist sicher, dass das erhaltene Hamburger Bühnenmanuskript eine große Nähe zum verlorenen Leipzig/Dresdner Bühnenmanuskript hatte,[4] denn beide Texte entstammen derselben Arbeits-

2 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Sign.: Theaterbibliothek 2023.

3 »Inspektionsbuch«, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Sign.: Cod. in scrin. 118 b.

4 Außer Betracht bleibt hier das sog. »Lepelsche« Manuskript, das heute verloren ist, aber noch eine ältere Stufe der ›Jungfrau von Orleans‹ repräsentiert. Im Einzelnen siehe dazu: Schillers Werke, Nationalausgabe, begr. von Julius Petersen, fortgef. von Lieselotte Blumenthal [u.a.], hrsg. von Norbert Oellers, Weimar 1943 ff. (Sigle: NA), hier: Bd. 9: Maria Stuart / Die Jungfrau von Orleans, hrsg. von Benno

phase. Das verlorene Berliner Manuskript, eine Abschrift des Leipzig/Dresdner Manuskripts, hätte weitere Auskünfte geben können. Es war bis zum 2. Weltkrieg noch im Besitz des Museums der Staatstheater Berlin, ist aber heute auch verschollen. Erhalten hat sich nur durch Iffland eine Schilderung (Szene IV,6. Kein Sprechtext) des pompösen Krönungszuges, der Schiller, als er ihn in Berlin am 6. und 12. Mai 1804 sah, sehr verdross. Iffland beschreibt 1811 – vielleicht in apologetischer Absicht – den Krönungszug, zu dem der Zweite Musikdirektor Bernhard Anselm Weber die Musik geschrieben hatte, wie er von 297 Personen dargestellt wurde, und dabei zitiert er wörtlich Schillers Regiebemerkungen. Diese Anweisungen stimmen nun auffällig mit dem Hamburger Bühnenmanuskript, und zwar gegen den Erstdruck, überein. Es heißt bei Iffland:

> Die Vorschrift des Dichters ist Folgende: Flötenspieler und Oboisten eröffnen den Zug, Kinder folgen, weiß gekleidet, mit Zweigen in der Hand; hinter diese zwei Herolde, darauf ein Zug von Hellebardieern. Magistratspersonen in der Robe folgen; hierauf zwei Marschälle mit dem Stabe, Philipp, das Schwert tragend, Dünois mit dem Scepter, andere Große mit der Krone, dem Reichsapfel und dem Gerichtsstab, hinter diesen Ritter in ihrem Ordensschmuck, Chorknaben mit dem Rauchfaß, dann zwei Bischöfe mit der sainte Ampoule *[sainte Ampoule in lateinischer Schrift]*, Erzbischof mit der Monstranz (diese ist nie auf dem Theater erschienen), Zuschauer werfen sich auf die Erde, so lange er vorübergeht; ihnen folgt Johanna mit der Fahne. Sie geht mit gesenktem Haupt und ungewissen Schritten. Die Schwestern geben bei ihrem Anblick Zeichen des Erstaunens und der Freude. Hinter ihr kömmt der König unter einem Thronhimmel, welchen vier Barone tragen, Hofleute folgen, Soldaten schließen. Der Zug kömmt aus dem zweiten Flügel. Sobald er auf der Bühne sichtbar wird, fällt das ganze Orchester ein; er geht queer über die Bühne und auf der entgegengesetzten Seite hinunter in die Kirche. Nur die Soldaten,

von Wiese und Lieselotte Blumenthal, Weimar 1948 bzw. die Neuausgabe, Bd. 9/2, hrsg. von Winfried Woesler unter Mitarbeit von Christine Hellmich (in Vorb.).

welche schließen, stellen sich vor derselben. Wenn der Zug in der Kirche ist, schweigt der Marsch.[5]

Das Hamburger Manuskript hat ebenfalls z.B.: »Erzbischof mit der Monstranz, Zuschauer werfen sich auf die Erde, solange er vorübergeht«, während die Stelle im Erstdruck und im späteren Theaterdruck knapper lautet: »Erzbischof mit dem Crucifix.« Damit steht fest, dass Iffland hier nicht eigenmächtig den Text manipuliert hat, sondern Schiller zitiert. Zugleich muss diese Version der Regieanmerkung auch in der Vorlage des Berliner Bühnenmanuskriptes, also im Leipzig/Dresdner Manuskript gestanden haben. Wenn Schiller ein Bühnenexemplar persönlich versandt hat, ist immer mit leichten Korrekturen und Eingriffen seinerseits zu rechnen, wie das erhaltene Hamburger Manuskript belegt. Tauchten also noch Varianten in den Abschriften auf, könnten sie, streng genommen, auch vom Autor selbst stammen. Natürlich sind aber bei allen Abschriften sowohl Schreiberversehen als auch bewusste Eingriffe anzunehmen, wie sie im Hamburger Manuskript offenkundig sind.

Um die Aktivitäten Schillers zu verstehen, muss man um die damalige Rechtslage wissen. Er hat mehrfach Bühnenmanuskripte anfertigen lassen, auch weil seinerzeit das Urheberrecht noch nicht im heutigen Sinne entwickelt war; denn lag damals ein Theaterstück erst einmal in einer gedruckten Form vor, konnte nicht nur jeder Drucker lizenzfrei nachdrucken, sondern auch jedes Theater das Stück aufführen, ohne irgendwelche Tantiemen oder dergleichen zu zahlen. Schiller war auch aus pekuniären Gründen an der frühzeitigen Versendung der Bühnenfassung interessiert, denn die Bühnen bezahlten mit dem Erwerb des Manuskriptes damals gewissermaßen auch das Aufführungsrecht. Immer wieder bat er darum die Empfänger dringend, diese Bühnenmanuskripte nicht aus der Hand zu geben. Der Erwerb eines Manuskripts vor dem Erscheinen des Druckes war für die Bühnen natürlich besonders interessant. Auch nach der Publikation versuchte Schiller noch, den Bühnen Manuskripte zu verkaufen, indem er darauf hinwies, dass die Bühnenfassung von ihm bearbeitet worden sei. Mehrfach weisen die

5 Almanach fürs Theater 1811, hrsg. von August Wilhelm Iffland, Berlin [1810], S. 71 f.

Theaterzettel ausdrücklich aus Werbezwecken auf diese »besonderen« Bearbeitungen durch Schiller hin.

Welche Abweichungen der Bühnenfassung Schillers vom Erstdruck sind nun festzustellen, und wie sind sie zu erklären? Einiges hängt sicher mit dem Medienwechsel zusammen: Bühnenmanuskript anstelle des Buchdrucks. Zunächst wurden im Text der Bühnenfassung von Schiller die Auftritte deutlich markiert und in jedem Akt durchgezählt. Dann: Die einzige ausführliche Anmerkung im Buchdruck zum V. 473, also zum König René, wäre für die Zuschauer unhörbar gewesen und fiel also ersatzlos weg. Die Regieanmerkungen sind nur gelegentlich etwas verändert, wie die Anmerkungen zum Krönungszug zeigen. Schiller scheint in der Bühnenfassung den Prolog als Akt I gezählt bzw. den Prolog mit dem ersten Akt verschmolzen zu haben. Ein Zuschauer hätte sowieso den in vier Szenen unterteilten Prolog nicht von Akt I unterscheiden können. Leider sind die Briefe, die die Manuskriptsendungen begleiteten, nicht mehr erhalten. Es ist naheliegend anzunehmen, dass Schiller darin größere Kürzungen empfahl, denkbar z. B., dass er empfahl, dass die Köhlerszenen wegfallen könnten. Das Hamburger Manuskript ist gegenüber den Druckfassungen um ca. 318 Verse gekürzt. Aus Hamburg wird aber noch von einem Brief Schillers berichtet, in dem er die Streichung der Montgomery-Szenen empfohlen habe. Das ist glaubhaft, obwohl dadurch die Gesamtkomposition des Dramas verunklart wird. Die Tötung des Montgomery bereitet nämlich in der Gesamtkomposition die folgende Schonung des Lionel vor. Ob Schiller selbst Bedenken hatte, die Tötung eines knabenhaften Kämpfers, der bereit war, sich zu ergeben, auf der Bühne darzustellen, zumal Schiller auch die »Menschlichkeit« seiner Hauptfigur betont? In Weimar freilich beließ Schiller die Montgomery-Szene in der Aufführung. Größere Kürzungen und Personalstreichungen hatten innerhalb des Textes wiederum weitere Eingriffe zur Folge und wären also von Schiller ›passiv‹ autorisiert. Was aber den Sprechtext selbst angeht, so hat ihn Schiller fast unverändert gelassen. Nur auf den ersten Blick widerspricht dem, dass in der Bühnenfassung auch die Szene III,1 zu fehlen scheint, in Wirklichkeit hat Schiller diese Szene für den Buchdruck erst später – wohl auf Anraten Goethes – hinzugefügt und nicht mehr ins Bühnenmanuskript nachgetragen. Sie fehlte sowohl in Frankfurt wie in Hamburg. Genau betrachtet ist die sogenannte Bühnenfassung eine Augenwischerei: Die numerische Aufteilung der Akte in Auftritte ergibt sich

von selbst. Und dass die Regisseure den Text für die Aufführung kürzten, blieb auch deren Recht, um das Stück spielbar zu machen. Bezeichnend ist, was der Kasseler Theateragent Karl Theodor von Haßloch, der die »Bühnenfassung« von Schiller erbeten und mit 12 Dukaten im Voraus bezahlt hatte, Schiller am 23. Februar 1802 schrieb:

> Ich habe mit hiesiger Fürstlichen Hoftheaterdirection die Uibereinkunft getroffen, daß dieselbe das Manuscript der Jungfrau von Orleans übernehmen, mir aber die erste Vorstellung überlassen wollte. Allein bey Durchlesung beikommenden Manuscriptes finde ich, daß dasselbe büchstäblich, mehrere Abkürzungen, und einzelne Wörter ausgenommen; bereits als Taschenbuch und im Nach-Druck bey Kehr gedruckt ist. So wie ich überzeügt bin, daß Eüer Wohlgebohrnen bloße Abkürzungen /: die ohnedies jeder Regisseur nach den Verhältnissen seiner Bühne machen wird :/ nicht als ein eigends für die Bühne bearbeitetes Manuskript ansehen; so werden Sie auch einsehen, daß ich es unmöglich wagen kann; meiner Direction ein Stück als Manuscript vorzulegen, welches sie bereits in zwey verschiedenen Editionen gedruckt besitzt. Ich nehme mir daher die Freiheit, Ihnen dasselbe mit umgehender Post wieder zuzusenden; und ersuche Sie mich durch die Umstände entschuldigt zu halten.[6]

Schiller überwies die gezahlte Summe zurück.

Nach dem Gesagten erstaunt es zunächst, dass die auf das Leipzig/Dresdner Bühnenmanuskript zurückgehenden Aufführungen sehr viele Abweichungen von Schillers Buchfassung aufwiesen. Sie müssen anders erklärt werden. Nachdem Opitz das Manuskript erhalten hatte, sah er, dass er Rücksicht nehmen musste, und schrieb Schiller am 1. August 1801:

> […] zugleich werde ich alles aufbiethen bis dahin Ihren geäußerten Wunsch: die Vorstellung Ihrer Jungfrau von Orleans auf der hiesigen Bühne zu sehen, in Erfüllung bringen zu können; nur sey mir vergönnt, mit Ihrer Erlaubniß, in diesem Stück einige nothwendige kleine Abänderungen in Rücksicht mancher Stellen und Ausdrücke, welche unmittelbare Beziehungen auf die katholische Religion

6 NA 39/1: Briefe an Schiller, 1.1.1801-31.12.1802 (Text), hrsg. von Stefan Ormanns, a.a.O., S. 204 f. sowie NA 39/2 (Anmerkungen), S. 507 f.

> haben, jedoch unbeschadet des Ganzen! machen und vornehmen zu dürfen, widrigenfalls mir die Vorstellung des Stücks von Seiten unsres Hofes, und der jetzt mehr als jemals wachsamen Censur, erschwert werden dürfte, indem meine Lage und meine Instructionen von Dresden aus, mich äußerst behutsam verfahren heißen. In dieser Rücksicht füge ich noch die Anfrage bey: ob Sie es wol genehmigen würden, wenn der Erzbischof von Rheims, nicht in d i e s e r, sondern in einer etwas untergeordnetern Würde auf unserm Theater erschiene? Ich erbitte mir hierüber Ihre sehr baldige und aufrichtige Meynung aus, um alsdann danach handeln zu können.[7]

Schillers Antwort ist nicht bekannt, doch muss sie nicht ablehnend gewesen sein, denn Opitz verfuhr wie angekündigt, und von Schiller, der die dritte Aufführung in Leipzig am 17. September 1801 sah, sind diesbezüglich auch später keine Einwände bekannt geworden. Außer Opitz griff noch die Regie ein und passte das Stück dem Geschmack an. Da das Leipziger Theater auch das Dresdner Publikum bediente und dort der Zensor Joseph Friedrich von Racknitz mit Rücksicht auf die Tochter des Kurfürsten Auguste besonders streng war, wurden u.a. die konkreten Bezüge auf die katholische Religion vermieden, z.B. war mit Rücksicht auf die Gottesmutter, die Jungfrau Maria, der Titel ›Jungfrau von Orleans‹ in ›Johanna von Arc‹ geändert worden. In Dresden dürfte schließlich auch noch einmal die Regie eingegriffen haben. Das von Schiller an Opitz in Leipzig geschickte Manuskript ist also mindestens drei- bis viermal von fremder Hand überarbeitet worden, wobei allenfalls die erste Überarbeitung durch Opitz eine stillschweigende Duldung durch Schiller für sich in Anspruch nehmen kann. Jede dieser Änderungen, z.B. die Streichung einiger Verse konnte wiederum weitere Konsequenzen für den folgenden Text haben. Etwa rückbezügliche Anspielungen waren dann nicht mehr möglich. Übrigens hat sich Schiller nach der Aufführung am 17. September noch etwa eine Stunde lang mit Opitz unterhalten. Dort scheint besprochen worden zu sein, den letzten Akt sinnvollerweise zu teilen, und zwar vor dem letzten Bühnenbild durch Vorhangfall, sodass das Stück dort von der übernächsten Aufführung an dann sechs Akte hatte. Die Abweichungen der Bühnenfassung vom Buchdruck stammen also nur zum geringeren Teil vom Autor selbst,

7 Ebd., S. 96 sowie NA 39/2, S. 268 ff.

sondern wurden zumeist von Regisseuren und Zensoren veranlasst, was die Zuschauer aber nicht wissen konnten, wenn sie auf dem Theaterzettel lasen, dass es sich um einen vom Autor für die Bühne eigens bearbeiteten Text handelte.

Da das Leipzig/Dresdner Manuskript mehrere Arbeitsphasen durchlaufen hat, stellt sich die Frage, aus welcher Phase die versandten Bühnenmanuskripte stammen. Sie stammen aus der frühen Leipziger Phase, enthielten also noch nicht die groben Eingriffe der Dresdner Zensur. Das verlorene Frankfurter Bühnenmanuskript war auch ein Abkömmling des verlorenen Leipzig/Dresdner Manuskripts. Es wurde am 17. Februar 1802 von Schiller selbst an Johann Georg Grambs in Frankfurt gesandt. Ob Schiller darin noch kleine Änderungen oder Korrekturen vornahm, ist aber nicht bekannt. Das Stück kam jedoch dort nicht sofort zur Aufführung. Streitigkeiten um die Rollenbesetzung mögen mitgewirkt haben. Entscheidender war wohl, dass das Frankfurter Theater von einer Theatergesellschaft getragen wurde. Und dieser waren die Nebenkosten zu hoch; die begleitende Musik und die notwendigen Vertonungen waren den Mitgliedern zu teuer.[8] So schaffte es Schillers »romantische Tragödie« erst nach Schillers Tod, in den Spielplan aufgenommen zu werden: Die Erstaufführung fand am 7. April 1806 statt.

Erhalten haben sich dazu in der Frankfurter Universitätsbibliothek drei Rollenmanuskripte, und zwar ›Johanna D'Arc‹, ›englischer Soldat‹ (zu V. 1530 f.) und ›Montgomery, ein Walliser‹ (zu V. 1554 f., 1578, 1591, 1655).[9] Aus ihnen lässt sich der Aufbau des Leipziger Bühnenmanuskriptes rekonstruieren, weil die Szeneneinteilungen gegeben sind und, wie bei Rollenmanuskripten üblich, auch die Stichworte bzw. die Anschlussverse, wo der Rollentext einsetzt. Es hat sich auch der Theaterzettel der Aufführung in Frankfurt erhalten. Nicht genannt werden darauf Montgomery und die Köhlerfamilie, d.h. die Szenen II,6-8 und IV,1-3 des Buchdruckes sind weggelassen worden (es fehlt natürlich

8 Noch im Jahr 1804 wurde der Vorschlag, Schillers ›Jungfrau von Orleans‹ aufzuführen zurückgewiesen, weil man die Kosten fürchtete (vgl. Bernhard Frank, Die erste Frankfurter Theater AG (1742-1842) in ihrer Entwicklung von der »Nationalbühne« zur »Frankfurter Volksbühne«, Frankfurt am Main 1967, S. 78).

9 Sign.: Mus. Hs./Texte 13.

auch die Szene III,1).[10] Das umfangreichere Rollenmanuskript der Johanna als der Hauptfigur bildet fast den gesamten Aufbau des Dramas ab. Am auffälligsten aber ist, dass in Leipzig und Frankfurt der Erzbischof von Rheims zu einem Seneschall von Rheims wurde. Seneschall war in Frankreich ein Hofbeamter, der für das königliche Hauswesen verantwortlich war, er hatte auch richterliche Befugnisse. Der Erzbischof von Rheims hatte als Kanzler Frankreichs großen Einfluss und hat auch in der Geschichte der Jeanne d'Arc eine wichtige – übrigens negative – Rolle gespielt. Der Austausch der Funktionen hat keine sachlichen Gründe, sondern ist einzig der Rücksicht auf die katholische Konfession des Kurfürsten, der man auf der Bühne nicht zu nahe kommen wollte, geschuldet. Aufschluss gibt der oben zitierte Brief von Opitz vom 1. August 1801 an Schiller, wo er von der beabsichtigten Umwandlung des Erzbischofs schreibt.

Auf wenige Stellen sei noch eingegangen. In Schillers Drucktext und dem Text der Hamburger Bühnenfassung lautet die Kulissenbeschreibung am Anfang des Stückes: »Eine ländliche Gegend. Vorn zur Rechten ein Heiligen-Bild in einer Kapelle; zur Linken eine hohe Eiche.« Im Verlauf des Stückes – aus V. 1066-1067 – wird klar, dass es sich bei dem Heiligenbild um ein Muttergottesbild handelt. Dies war aber in Sachsen auf der Bühne wiederum nicht tragbar. Im Frankfurter Rollenmanuskript heißt es darum kürzer: »Ländliche Gegend mit Kapelle und einer Eiche.« Weitere Änderungen und eben die Streichung der Verse 1066-1067, die das Heiligenbild als Muttergottesbild ausweisen, gehen auf Opitz zurück. Da in der Tat der »Erzbischof von Rheims« nicht nur in Leipzig in der »etwas untergeordnetern Würde« eines Seneschalls erschien, sondern auch in Frankfurt, hatte dies wiederum weitere kleine Texteingriffe zur Folge. An zwei Stellen wird der Erzbischof von Johanna in Schillers Text korrekt als »Ehrwürd'ger Herr« angeredet, im

10 In einer späteren Rezension zur Frankfurter Aufführung ›Der Jungfrau zu Orleans‹ heißt es: »Mit schonungsloser Hand waren Scenen und Stellen gestrichen, die für das Ganze von großer Wichtigkeit sind. Nur wenn man Johanna den Montgomery schonungslos morden sah, kann es ergreifen, daß sie Lionel das Leben schenkt; aber Montgomery war gestrichen … Die bedeutsamen vier Verse, wo der Erzbischof sie im Namen Gottes über die Mittel, mit denen sie Frankreich gerettet, befragt und die das Entsetzen über ihr Schweigen auf das höchste steigern, vergebens hat der Dichter sie geschrieben« (zitiert nach Bernhard Frank (Anm. 8), S. 78).

Frankfurter Rollenmanuskript heißt es jetzt stattdessen in V. 1050 »Herr Seneschall«, und in V. 2217 ist Johannas Anrede »Ehrwürd'ger Herr« durch »Verzeih, o Herr« ersetzt worden. Noch ein letztes: man hat schon geahnt, dass die großen Kürzungen in Leipzig nicht von Schiller gewollt waren, den Nachweis liefern nun die Frankfurter Rollenmanuskripte, insbesondere das des Montgomery, der zwar weder in Leipzig noch in Frankfurt auf der Bühne erschien, aber von dem in Frankfurt ein Rollenmanuskript existiert, auch wenn es dann nicht gebraucht wurde.

Nachbemerkung: Franz Hadamowsky glaubte, Spuren der Leipzig/Dresdner Aufführung in einem stark abweichenden Text der Inszenierung des Wiener Burgtheaters, Erstaufführung am 27. Januar 1802, gefunden zu haben.[11] Doch da das zugrundeliegende Zensurexemplar in der Wiener Theaterbibliothek noch erhalten ist, lässt sich feststellen, dass den dortigen Aufführungen ein Exemplar des Erstdruckes zugrunde lag, das vom Hoftheatersekretär Carl Escherich mit Rücksicht auf die Zensur grundlegend überarbeitet worden ist – ja sogar der Name Schillers fehlt auf den Theaterzetteln –, sodass für die Textabweichungen der Wiener Inszenierung keine anderen Erklärungen gesucht werden müssen.

11 Siehe Franz Hadamowsky, Schiller auf der Wiener Bühne 1783-1959, Wien 1954.

Teresa Bischoff

»Ja, wer das zu einem Bilde auffassen könnte!«

Das Brentano Porträt von Emilie Linder

Das bekannteste Porträt des Dichters Clemens Brentano verdanken wir Emilie Linder (Abb. 1). Die aus Basel stammende Malerin, Kunstsammlerin und Mäzenin, welche lange Zeit in München verbrachte und eine der engsten Vertrauten des Poeten gewesen ist, hat zwischen 1835 und 1837[1] das einzig repräsentative Altersbildnis des Dichters gemalt.[2] Das Werk befindet sich heute in der Münchner Benediktinerabtei St. Bonifaz, deren Abt Daniel Haneberg es Emilie Linder vermacht hat.[3] Welch wichtige persönliche Bedeutung die Künstlerin diesem Porträt beimaß, offenbart der vorhergehende Aufbewahrungsort des Bildnisses. Es hing an der Wand ihres Schlafzimmers, inmitten einer kleinen Auswahl von Kunstwerken, die für sie höchsten Erinnerungswert besaßen.[4]

1 Hartwig Schultz und Bernhard Gajek datieren es um 1835, Bärbel Kovalevski um 1837. Verena Jent verweist auf einen leider undatierten Briefentwurf Brentanos an Apollonia Diepenbrock im Freien deutschen Hochstift (FDH Hs 10173), in dem dieser das Porträt erwähnt. Verena Jent, Emilie Linder 1797-1867. Studien zur Biografie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens Brentanos, Basel 1967, Anhang S. 27.

2 Emilie Linders Werk ist das aussagekräftigste Bildnis des alternden Dichters. Vermutlich wurde posthum danach auch eine Büste angefertigt. Der Künstler ist nicht überliefert. Siehe dazu: Bernhard Gajek: Romantiker in Regensburg. Bilder aus dem literarischen Leben um 1800, in: Ausst. Kat.: 1803 – Wende in Europas Mitte. Vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter, Regensburg 2003, S. 135-171, hier S. 163/586.

3 München Abtei St. Bonifaz, Öl auf Leinwand, 80 cm × 70 cm. Emilie Linder hatte vor, in München eine Schule für arme Mädchen zu gründen und wollte das Bild ursprünglich in diese Anstalt hängen. Jent: Anhang, a.a.O. (Anm. 1), S. 27.

4 »Neben dem Fenster hängt nun Klemens' Porträt.« Hermann Nestler, Klemens Brentanos Lebensabend. Seine Regensburger und Münchner Zeit (1832-1842), Regensburg 1922, S. 42.

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-012 | CC BY-NC-SA 4.0

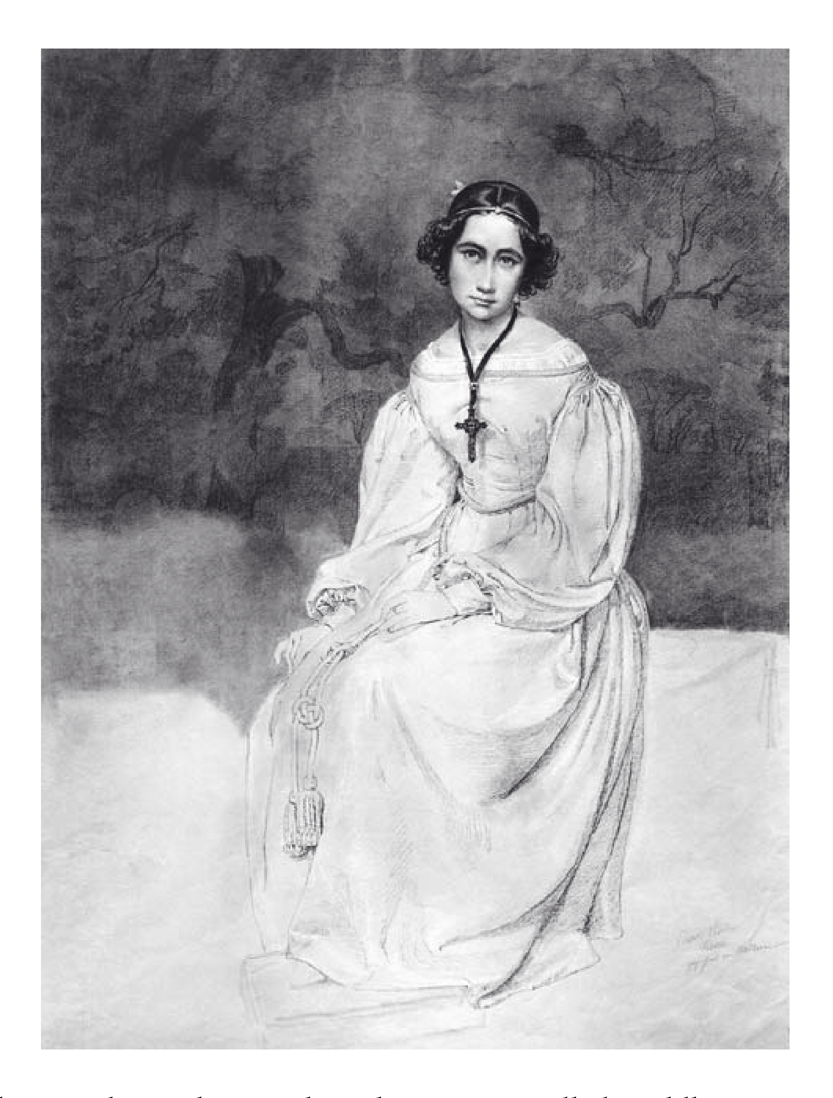


Abb. 1: Emilie Linder, Kreidezeichnung von Wilhelm Ahlborn, 1830/31, Hannover, Kestner-Museum.

Aus den überlieferten Darstellungen Clemens Brentanos ragt das von Emilie Linder gemalte Werk schon allein deshalb heraus, weil es das einzige Ölporträt ist, das den Dichter in seinen späteren Lebensjahren zeigt (Abb. 2). Entsprechend häufig wird es auf Ausstellungen[5] präsentiert und findet als Illustration in der umfangreichen Brentano-Litera-

5 Zuletzt war das Porträt im Jahr 2008 in der Ausstellung »200 Jahre Kunstakademie München« zu sehen.

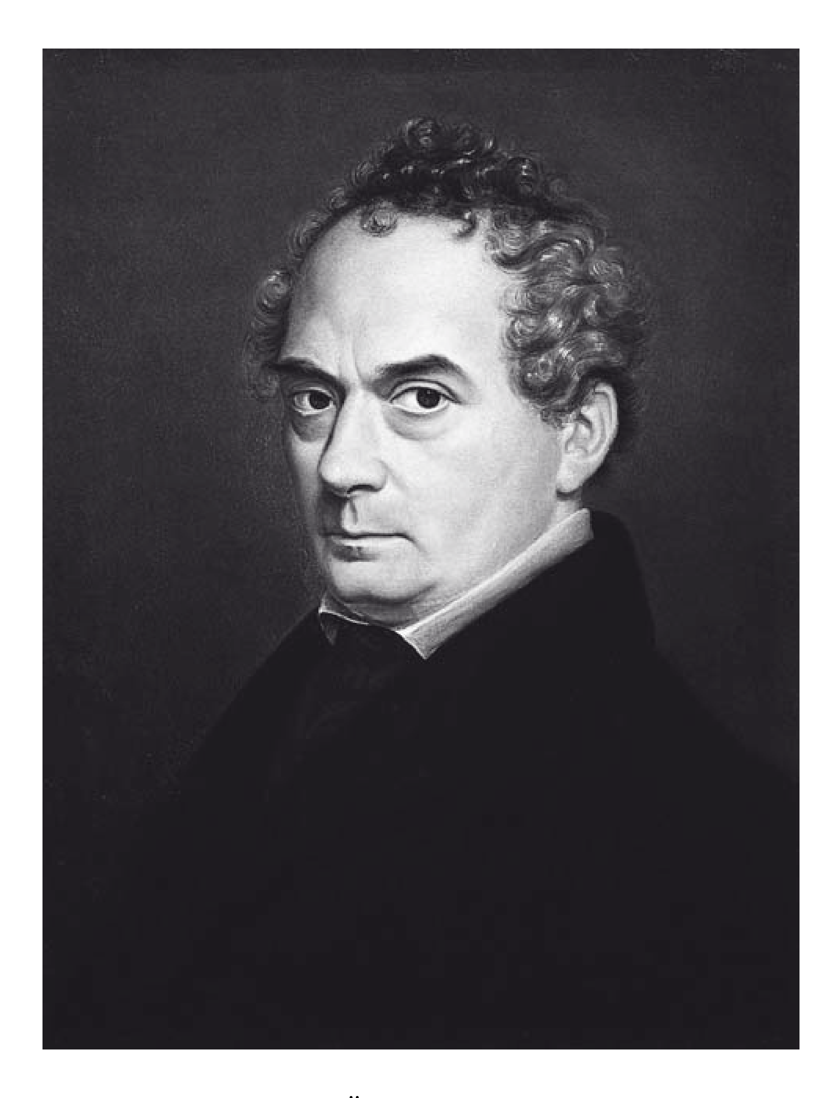


Abb. 2: Clemens Brentano, Ölgemälde von Emilie Linder, um 1835, München, Abtei St. Bonifaz.

tur Verwendung.[6] Bis heute prägt es entscheidend das Bild des Künstlers.[7] Die übrigen erhaltenen Darstellungen wurden meist in »schnellen« Techniken wie Bleistift oder Kohle gefertigt und zeigen vornehm-

6 Schon Johann Friedrich Böhmer berichtet über ein Buch, das Emilie Linders Bild als von Dondorf kopierten Steindruck enthielt. Johannes Janssen, Joh. Friedrich Böhmers Leben, Briefe und kleinere Schriften. 3 Bde., Freiburg i. B. 1868, hier: Bd. 1, S. 351.

7 Wobei jedoch betont werden muss, dass in den meisten Fällen die Schöpferin dieses Bildes nicht genannt wird.

lich Momentaufnahmen des Poeten, wie etwa eine als Radierung überlieferte Zeichnung von Ludwig Emil Grimm, die der Künstler in seinen Erinnerungen folgendermaßen beschreibt:

> Den andern Tag brachte ich Papier mit, um ihn zu zeichnen. Er sagte: »Ich hab's allen abgeschlagen zu sitzen, dir will ich's aber tun.« Ich nahm ihn in Dreiviertelprofil, wie er in seinem Kittel an seinem Arbeitstisch zwischen Papieren und großen alten Büchern sitzt, rechts an seiner Seite ein Kruzifix. Links das Bild einer schönen Nonne, die einen Lilienstengel und ein Kruzifix in der Hand hält, ein schönes Ölbild, das immer bei ihm im Zimmer gehangen – im Hintergrund als Tapeten Szenen aus Gockel usw., in lauter Arabesken und Zieraten. Sein Bild war sehr ähnlich geworden und gefiel ihm sehr. »Ich sehe da«, sagte er, »wie ein echter Mystiker aus, aber das gefällt mir sehr.«[8]

Ein Vergleich mit Emilie Linders Porträt zeigt Grimms Hang zur Idealisierung und Verjüngung (Abb. 3). An einer realistischen Wiedergabe war ihm weniger gelegen denn an einem »mystifizierten« Abbild seines Freundes, das diesen in seiner von ihm gestalteten und ihn beeinflussenden Lebensumgebung zeigt,[9] während Emilie Linder eine Darstellungsweise wählte, die sich in der Wegnahme sämtlicher Attribute ausschließlich auf das Gesicht konzentriert.

Einen ähnlich überzeitlichen Anspruch wie Emilie Linders Porträt kann nur die von Christian Friedrich Tieck angefertigte Büste erheben, die Brentano im Alter von 25 Jahren zeigt. Der Bildhauer und der Dichter waren sich im Frühsommer 1803 in Weimar begegnet, bereits im August war das Werk vollendet. Brentano bestimmte sein Abbild ursprünglich als Geschenk für seine Schwester Bettine. Weitere Gipsabgüsse wurden später für die Familien Grimm, Savigny und Schelling angefertigt.[10] Auch Emilie Linder besaß ein Exemplar, das ihr Brentano persönlich geschenkt hatte. Wie aus einem Brief des Jahres 1834 hervor-

8 Zitiert nach: Ausst. Kat.: Clemens Brentano, Freies Deutsches Hochstift, Bad Homburg 1970, S. 139.

9 Ebd.

10 Bernhard Maaz, Christian Friedrich Tieck. 1776-1851. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seines Bildnisschaffens, mit einem Werkverzeichnis, Berlin 1995, S. 273.

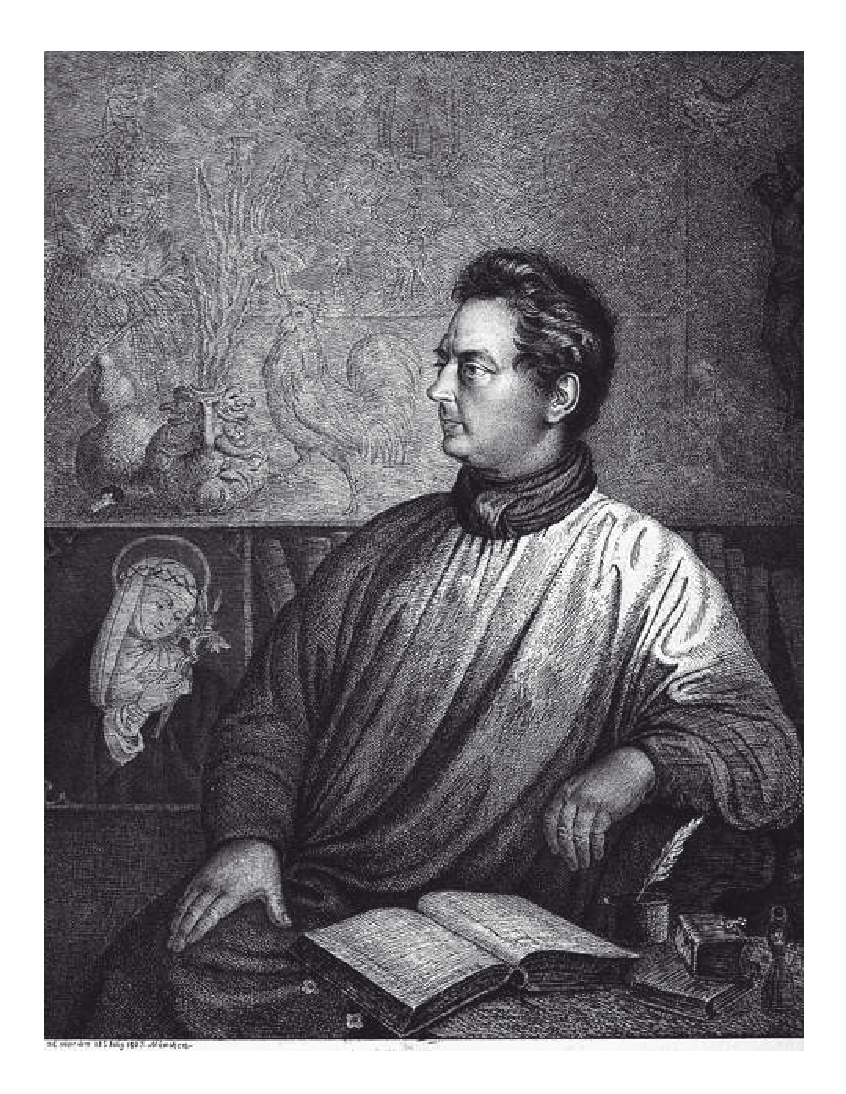


Abb. 3: Clemens Brentano,
Radierung nach einer Zeichnung Ludwig Emil Grimms von 1837.

geht, hatte sich die Schweizerin explizit gewünscht, ein Porträt des Freundes zu besitzen.[11] Während die Bildnisbüsten jener Zeit meist an

11 Im Jahr 1866 vermachte Emilie Linder diese Büste an das Kunstmuseum in Basel. Wie aus einem Brief an Herrn His hervorgeht, befand sich die Büste zu diesem Zeitpunkt in ihrem Haus in Basel. »[…] ich besitze eine Büste von Clemens Brentano, aus jüngeren Jahren, d.h. einen Abguß nach einer Büste von Tieck. Dieser Mann, viel geschmäht u beworfen, verschuldet u unverschuldet, wird dennoch als Dichter seine Geltung haben. Glauben Sie, daß diese Büste für das Museum ein Interesse haben könnte? Sie werden sich, wie ich hoffe, genug offen gegen mich aussprechen.« P. A. 82, B 16 (1864. 1866), Staatsarchiv Basel.

repräsentativem Ort aufgestellt wurden, schlägt Brentano vor, sein Abbild ins häusliche Interieur zu integrieren:

> […] ist mir rührend, du wünschest meine Büste zum Geburtstag. […] Sie wird freilich viel zu spät kommen, du kannst sie aber nach München senden, hinter den Ofen neben Dante stellen, da paßt sie versteckt hin, oder ins Mahlstübchen, oder auf den Taubenkäficht, oder wo die Pantoffeln stehn, nein, da ist es doch zu eng – in dem Winckel, wo die zwei Büchergestelle zusammentreffen, da geht es auch, wo die Uhr in der Schlafstube steht, da ständ sie am liebsten […].[12]

Lässt man die unterschiedlichen Techniken einmal außer Acht, so sind sowohl das Porträt Emilie Linders als auch die Tieck-Büste aus dem gleichen überzeitlichen Impetus heraus entstanden, jedoch beschreiten beide Künstler unterschiedliche Wege, um dieses Ziel zu erreichen. Durch die Wahl des um 1800 verbreiteten Darstellungstyps der klassischen Bildnisbüste zeigt Tieck den Dichter, seinem jugendlichen Alter entsprechend, als klassisch anmutende Schönheit.[13] Brentano selbst bezeichnete sein Abbild als »durchaus rein und antik.«[14] Erstmalig in seinem Œuvre lässt der Künstler die Herme völlig unbekleidet, was ihr eine ideale Zeitlosigkeit verleiht, wobei die grafischen Formen durch die ins Antlitz gekämmten, züngelnden Locken ihrer Strenge beraubt werden. Eine Vorgehensweise, die »doch bei äußerer Contenance eine enorme innere Regheit verdeutlicht.«[15] Dem klassizistischen Verallgemeinerungsanspruch tritt Tieck mit »differenziertester Erfassung psychischer Regungen« entgegen,[16] die Varnhagen zu dem Ausspruch verleitet hat, die Büste zeige »einen schönen ernsten Jüngling, drückt aber auch Schwäche und Feigheit aus!«[17]

12 Wolfgang Frühwald, Das Spätwerk Clemens Brentanos (1815-1842). Romantik im Zeitalter der Metternichschen Restauration, Tübingen 1977, S. 377.

13 Die heroisierende Form der Büste veranlasste Brentano an Savigny zu schreiben: »Sagen Sie nichts niemand von meiner Büste, es klingt so vornehm und soll nicht laut werden.« Zitiert nach: Ausst. Kat.: Clemens Brentano, a.a.O. (Anm. 8), S. 36.

14 Ebd.

15 Bernhard Maaz, Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, Bd. 1, Berlin 2010, S. 201.

16 Ebd. S. 203.

17 Zitiert nach: Ausst. Kat.: Clemens Brentano, a.a.O. (Anm. 8), S. 37.

Emilie Linder schuf 30 Jahre später ihr Bildnis des Dichters ebenfalls mit dem Anliegen, keine Momentaufnahme, sondern vielmehr ein Wesensabbild des Freundes zu schaffen. Wie Tieck mit Brentano befreundet, wählt Emilie Linder jedoch keine Idealisierung im klassizistischen Sinne, sondern erreicht die über ein reines äußerliches Abbild hinausgehende Ähnlichkeit durch eine psychologisch-gründliche Beobachtung, die sich auch im Detailrealismus der Oberflächenbehandlung zeigt. Dem einer Bildnisbüste stets inne wohnenden heroischen Anklang entspricht im Gemälde die Alterswürde des Dargestellten. Beide Künstler entsprachen damit einem Postulat Schellings, das dieser bereits 1802/03 in seiner Vorlesung verkündet hatte:

> Die wahre Kunst des Portraits würde darin bestehen, die auf die einzelnen Bewegungen und Momente des Lebens zerstreute Idee des Menschen in Einen Moment zusammen zu fassen, und auf diese Weise zu machen, daß das Portrait, indem es von der einen Seite durch Kunst veredelt ist, von der andern dem Menschen, d.h. der Idee des Menschen, ähnlicher sey, als er sich selbst in den einzelnen Momenten.[18]

Die Frage, ob und wie man der facettenreichen Persönlichkeit Brentanos in einem Porträt gerecht werden kann, bewegte auch den mit Clemens Brentano und Emilie Linder befreundeten Maler Eduard Steinle. »Wer kann dies malen?« schrieb er Emilie Linder in einem seiner Briefe, in dem er den Charakter des kurz zuvor verstorbenen Freundes 1842 nochmals eindrücklich vor Augen führt:

> Clemens' ganzes Wesen und dessen innerer Reichthum, sein Frieden und Unfrieden, seine große innere Frömmigkeit und Treue, die am Ende über alle, oft sprühende Unfrömmigkeit den Sieg davongetragen, sein Kämpfen und Sehnen, all dies war in seiner Physiognomie ausgeprägt. Kindliche Schelmerei und Herzlichkeit mit ganz tiefem, männlichem Ernst, ein gründlicher Haß und Verachtung jeder Eitelkeit mit einem unbefangenem Wohlgefallen an allem, was ihm gelungen. Furcht und die entschiedenste Entschlossenheit, die Wahr-

18 Zitiert nach: Roland Kanz, Die Einheit des Charakters. Das Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in der Porträt-Ästhetik der Romantik, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 43 (1998), S. 223-268, hier S. 253.

> heit gerade herauszusagen, Gedächtniß, Wissen, Phantasie […], über all das seine mächtige Poesie, und dies alles unter ein von allen Seiten gelüftetes, aber doch treu bewahrtes jungfräuliches Schürzchen kindlichen Gehorsams gegen seine Mutter, die Kirche, gebraucht u.s.w. u.s.w.[19]

1841 hatte der Maler Eduard Steinle eine flüchtige Skizze des Freundes angefertigt, die er jedoch, so erläuterte er in einem Brief an Emilie Linder, nach dem Tod des Dichters als unzureichend empfand. Das von ihr geschaffene Porträt erachtete Steinle als Vorlage für das geplante Gedenkblatt zu Ehren des verstorbenen Freundes für geeigneter:

> Clemens las ›die mehreren Wehmüller‹ vor, woraus der allerdings einzelne Moment der flüchtigen Auffassung sich erklärt. […] allein ich glaube für gewiß, daß in einem Bild, das durch mehrere Sitzungen hindurch entstand, mehr liegen muß als in einer momentanen Auffassung, die mir überhaupt nie genügt, am wenigsten aber bei Clemens genügen kann.[20]

In diesem Zusammenhang sei Konrad Escher zitiert, der 1911 schrieb: »Wer Clemens Brentanos gedenkt, darf auch Emilie Linder nicht vergessen.«[21]

Emilie Linder in München

Die gebürtige Baslerin Emilie Linder, die bereits eine umfassende künstlerische Erziehung durch ihren Großvater, den Kunstsammler Johann Konrad Dienast, genossen hatte, war im Alter von 27 Jahren nach München gekommen, um sich zur Malerin ausbilden zu lassen. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war vor allem die Berufung Peter Cornelius' zum neuen Akademiedirektor im Jahr 1824 gewesen. Der in Kunstfragen fortschrittlich gesinnte Kronprinz, der spätere König Ludwig I., hatte den aus dem Künstlerkreis der Nazarener stammenden

19 Edward von Steinles Briefwechsel mit seinen Freunden. 2 Bde., hrsg. von Alphons Maria von Steinle, Freiburg im Breisgau 1897, hier: Bd. 2., S. 148.

20 Ebd., S. 147 f.

21 Konrad Escher, Die Emilie-Linder-Stiftung, in: Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel 1911. S. 19-46, hier S. 20.

Cornelius von der Düsseldorfer Kunstakademie abgeworben und setzte hohe Erwartungen in ihn:

> Sie wissen, an sich bin ich von Kunst-Akademien kein Freund; aber unter Cornelius' Leitung, das ist eine ganz andere Sache! Ich sehe sie da als eine große Kunstschule an, und welche! Welchen Aufschwung wird die Malerei in Bayern bekommen! Wie es Menschen gibt, die zu Heerführern geboren sind, so Cornelius zum Haupt einer Malerschule.[22]

Im Zuge der Veränderungen unter der neuen Leitung kamen, obgleich zaghaft, auch vermehrt Frauen an die Akademie, um nun die Malerei nicht mehr nur dilettantisch zu Hause, sondern professionell an einer öffentlichen Institution zu studieren.[23] Emilie Linder schrieb sich am 14. November 1824 ins Matrikelbuch der Akademie für das Fach Historienmalerei ein.[24] Kurz darauf entschloss sie sich jedoch, ihre Studien im Privaten bei dem Maler Joseph Schlotthauer, einem engen Vertrauten von Peter Cornelius, weiterzuführen.

Ein Empfehlungsschreiben aus ihrer Heimat an den Leibarzt und Vertrauten des Königs, Johann Nepomuk Ringseis, öffnete ihr die Türen der Münchner Gesellschaft, in der sie schnell zu einem festen Mitglied avancierte. Sie gelangte gewissermaßen in den Mittelpunkt der Spätphase der Münchner Romantik. Die Stadt war »gerade erst Zentrum und zur Hochburg des deutschen Konservatismus geworden, obwohl Görres seit sechs Jahren in der Stadt lehrte und die Stadt durch Cornelius und seine Schüler längst zu einem Mittelpunkt der Historien-Malerei geworden war.«[25]

22 Zitiert nach Frank Büttner, Die Akademie 1808-1848, in: Ausst. Kat.: 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. »… kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus«, hrsg. von Nikolaus Gerhart, München 2008, S. 30-43, hier S. 35.

23 München war unter diesen Institutionen bereits seit 1808 fortschrittlich gewesen. So wurden gemäß der Statuten Frauen nicht explizit ausgeschlossen, was sich 1813 Marie Ellenrieder als erste Studentin der Akademie zunutze gemacht hatte.

24 »960. Emilia Linder« in: Matrikelbuch 1809-1841, http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1809-1841/jahr_1824/matrikel-00960 (Zugriff vom 02/02/10).

25 Clemens Brentano, Briefe an Emilie Linder. Mit zwei Briefen an Apollonia Diepenbrock und Marianne von Willemer, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bad Homburg v.d.H. u.a. 1969, S. 306.

In den dreißiger Jahren wurde die am Karlsplatz gelegene Wohnung der Malerin, die sich zeitgleich einen Ruf als Mäzenin und Sammlerin vornehmlich der nazarenischen Kunst erwarb, zum Zentrum eines illustren, von romantisch-katholischem Gedankengut geprägten Kreises. Schon Zeitgenossen beschrieben die Gesellschaft als »etwas ausschließend, meist hochkatholisch, wie die Dame selbst«:[26]

> Die Zeit der alten Münchner Romantiker lebt wieder auf an dieser Tafelrunde, die Zeit von Joseph Görres, die Zeit des Bundes zu den drei Schilden, die Zeit wo Clemens Brentano wie ein Komet durch diese Münchner Gesellschaft fuhr, bezaubernd und bezaubert, letzteres, wie man sagt, ganz besonders durch Fräulein Linder.[27]

Die Initiative zu dieser Donnerstagsrunde war von Clemens Brentano ausgegangen, wie Emilie Linders Patenkind Emilie Ringseis berichtet:

> Bald mit ihr befreundet, nach seiner Art theilweise sie tyrannisirend, machte er den von ihr freudig aufgegriffenen Vorschlag, sie solle allwöchentlich einmal Künstler, Gelehrte und sonstige bedeutende Männer ihres Kreises an ihrem Mittagstisch versammeln. Dreißig Jahre und darüber hat sie sich und Andren diese Freude und Erquickung bereitet. Als regelmäßige Stammgäste erschienen Brentano, Peter Cornelius, Konrad Eberhard, Franz v. Baader, Schlotthauer und Ringseis, welches Häuflein mit der Zeit freilich auf die zwei Letztgenannten zusammenschmolz. Brentano besorgte das abwechselnde Hinzuladen von Andren, bis nach seinem Abgange Ringseis dies Marschallsamt übernahm. Zu den vielerlei Einheimischen gesellte sich jeder bedeutende Fremde, der irgendwo an der Peripherie des Kreises emportauchte, und so blieb der geistige Wellenschlag ein immer und mannigfach erneuter.[28]

Bis zwei Monate vor ihrem Tod im Februar 1867 hielt Emilie Linder an diesen wöchentlichen Treffen fest.[29]

26 Emilie Linder konvertierte im Dezember 1843.

27 Wilhelm Heinrich Riehl, Kulturgeschichtliche Charakterköpfe aus der Erinnerung gezeichnet, Stuttgart 1899, S. 101-109.

28 Erinnerungen des Johann Nepomuk Ringseis, hrsg. von Emilie Ringseis, 2 Bde., Regensburg und Amberg 1889, hier: Bd. 3, S. 232.

29 E. A. Haller, Emilie Linder. Ein Lebensbild, Einsiedeln ca. 1894, S. 25.

»keine Freundschaft und keine Liebe, sondern eine Fledermaus zwischen beidem« – Emilie Linder und Clemens Brentano

Emilie Linder war deshalb geradezu dafür prädestiniert, das oben umrissene, äußerst komplexe Wesen des Dichters in einem Bilde einzufangen. Schließlich stand die Malerin Clemens Brentano in seiner Münchner Zeit am nächsten. Die Antwort auf die Frage »wie nah?« bleibt beider Geheimnis, sorgte aber schon seinerzeit für regen Gesprächsstoff in der Münchner Gesellschaft. Ein Brief Julie von Egloffsteins aus dem Jahr 1835 an ihre Mutter lässt daran keinen Zweifel:

> Kürzlich lernte ich Brentano kennen, der zu den Füßen der Fräulein Linder den glühenden Liebhaber spielt (ein sehr unerfreulicher Anblick); auch ist die Stadt oder doch der Kreis, in dem sie lebt, in großer Wut darüber, da man überzeugt ist, er wolle nur ihr Geld, nicht sie, und sie sei schwach genug, seinen Schmeicheleien und Zudringlichkeiten Gehör zu geben, nicht als Bewerber zwar, aber doch als Liebhaber, der zu jeder Stunde Zutritt bei ihr hat und ihr große Summen aus dem Beutel lockt. Er hat den schlechtesten Ruf und sieht in der Tat etwas satanisch aus, während sie sehr alt und häßlich geworden ist.[30]

Trotz der Übertreibungen, Gehässigkeiten und offensichtlichen Unwahrheiten[31] offenbart der Brief doch den kleinen Skandal, für den die undurchschaubare Bekanntschaft zwischen dem reichen Schweizer

30 Hermann Freiherr von Egloffstein, Alt-Weimars Abend. Briefe und Aufzeichnungen aus dem Nachlasse der Gräfinnen Egloffstein, München 1923, S. 461 f. Zu Brentanos Verhältnis zu Emilie Linder vgl. auch: Sabine Claudia Gruber, »Denn meine Seele liebt, die ihre läßt sich lieben«. Clemens Brentano und Emilie Linder, in: »Auf Dornen oder Rosen hingesunken?«. Eros und Poesie bei Clemens Brentano. Im Auftrag des Freien Deutschen Hochstifts / Frankfurter Goethe-Museum, hrsg. von Hartwig Schultz, Berlin 2003, S. 166-219.

31 Julie von Egloffstein griff ein beliebtes Klischee auf. Brentano hat jedoch nie um Geld für sich gebeten, stattdessen war er daran interessiert, dass Emilie Linder mit ihrem Reichtum karitative Projekte unterstützte. So vermittelte er die Bekanntschaft mit Apollonia Diepenbrock in Regensburg, deren Krankenstation Emilie zeitlebens mit hohen Beträgen mitfinanzierte. Siehe dazu: Hartwig Schultz, Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters Clemens Brentano, Berlin 2000, S. 434-435.

Fräulein und dem alternden Poeten gesorgt hat.[32] Noch heute wird darüber konträr diskutiert, obwohl die Quellenlage keine Klärung zulässt. Aus der Hand Emilie Linders sind lediglich zwei kleine Billets an Brentano erhalten geblieben. Durch die Vernichtung ihrer Briefe hat sie Zeitgenossen wie Nachwelt im Unklaren darüber gelassen, welcher Art die Beziehung zwischen den beiden Künstlern war. Außer Frage steht, dass es für beide Seiten eine äußerst fruchtbare war, verdanken wir dieser Freundschaft doch aus der Feder Clemens Brentanos einige der schönsten Liebesgedichte der Romantik und von der Hand der Wahlmünchnerin das wohl berühmteste Porträt des Dichters.

1833 war Clemens Brentano nach knapp einjährigem Aufenthalt in Regensburg in die Isarstadt gezogen.[33] Vermutlich war der ihm teilweise schon aus Jugendjahren bekannte Kreis um Joseph und Guido Görres, Joseph Schlotthauer, Johann Nepomuk Ringseis und George Phillips Anlass, sich in München niederzulassen.[34] Ein Bekanntenkreis, der sich mit dem Emilie Linders deckte, wie Brentano kurz nach seiner Ankunft bemerkte:

> Ihre vertrauten Freunde aber sind auch die meinigen, erstens mein ältester Freund in Baiern, den ich als Student schon liebte, der Ge-

32 So schrieb Luise Hensel in Unkenntnis der wahren Verhältnisse: »Da die Lieder verraten, daß seine Liebe erwidert ward, finde ich es Unrecht, daß die L[inder] ihm nicht die Hand reichte, um seines Alters pflegen zu können, vielleicht hätte er länger gelebt. Mir ist diese Sache ebenso rührend als unbegreiflich; aber ich fürchte, daß er für einige dieser Lieder ein gutes Stück Fegfeuer wird gelitten haben. Ich habe dringend gebeten, daß wenigstens das schlimmste dieser Lieder, das leider im 2. Bande steht, nicht wieder gedruckt werde. Wie sehr muß dies Lied auch die arme L[inder] demütigen.« Luise Hensel und Christoph Bernhard Schlüter. Briefe aus dem deutschen Biedermeier 1832-1876, hrsg. von Josefine Nettesheim, Regensburg 1962, S. 158.

33 Es war weithin bekannt, dass in München unter Ludwig I. die »Aktivitäten des spätromantisch-katholischen Kreises« unterstützt wurden. Brentano war nach »Ausschweifungen« seiner Jugend 1817 zur katholischen Kirche zurückgekehrt. Er hatte eine Generalbeichte abgelegt und radikal mit der Dichtkunst seiner früheren Jahre gebrochen. Siehe dazu: Schultz, Schwarzer Schmetterling, a.a.O. (Anm. 31), S. 431.

34 Zu den äußeren Umständen von Brentanos Münchner Aufenthalt siehe: Martina Vordermayer, »… die Zeit, wo Clemens Brentano wie ein Komet durch diese Münchener Gesellschaft fuhr«. Vermischtes aus den Münchener Jahren 1833 bis 1842, in: Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, hrsg. von Claudia Christophersen und Ursula Hudson-Wiedenmann, Würzburg 2004, S. 149-160.

> neraldirecktor aller Medizinalanstalten in Bayern Dr. Ringseis, ein frommer, offner, treuer, deutscher katholischer Mann, und Schlotthauer.[35]

Die Freundschaften zu Johann Nepomuk Ringseis und Joseph Schlotthauer zählen zu den ersten, die Emilie Linder nach ihrer Ankunft in München im Jahr 1824 geschlossen hat. Bereits Mitte Oktober des Jahres 1833 waren der Dichter und die Malerin sich begegnet,[36] wie ein Brief Brentanos an Apollonia Diepenbrock, die Schwester des späteren Fürstbischofs von Breslau, enthüllt:

> Einst war ich auf der Mahlstube Schlotthauers in der Akademie, da kam ein schwarzgekleidetes Frauenzimmer von etwa 35 Jahren, mittlerer Statur, feiner Gestalt, verständigen Aussehens, mit schwarzen Haaren, gelbem Strohhut, weisem Schleyer, etwa an Figur und Schönheit vom Kaliber Deiner Schwester Lisette herein, gesittet-freundlich, sie sagte, daß sie einen Salon bei der Wohnung wünschte, um musickalische Abende zu halten. Ich mischte mich gleich ins Gespräch [....] Sie hörte es sehr anständig an, und schien mir viel verständiger, als ich. Ich sah nach einigen Tagen die Zeichnungen Overbecks bei ihr. Ein Landschaftsmaler Aalborn und seine junge Frau, von Berlin wohnten zu Besuch bei ihr. [...] Ich hörte von diesen Leuten, daß sie abends mit der Linder das Passionsbuch laßen, und sehr erschüttert seyen.[37]

Es war, wie diese Quelle zeigt, nicht nur ihr einnehmendes Wesen, sondern auch ihr ausgeprägtes karitatives und schöngeistiges Wirken, das ihn von Anfang an für sie einnahm. Die Uneindeutigkeit der Beziehung offenbart sich bereits in den überlieferten Zeugnissen zur ersten Begegnung von Brentano und Linder. Berichtet der Dichter von einem Zusammentreffen bei Schlotthauer, so beruft sich Franz Binder, einer der ersten Biografen Emilie Linders, auf eine Aussage Schlotthauers, nach

35 Brentano, Briefe an Emilie Linder, a.a.O. (Anm. 25), S. 17.

36 Die Art und Weise wie Brentano am 10. Oktober 1833 mehr oder minder gegen den Willen des Ehepaares Schlotthauer in deren Wohnung einzog, ist bereits mehrfach geschildert worden. Unter anderem bei: Vordermayer, Komet, a.a.O. (Anm. 35), S. 149-150.

37 Brief an Apollonia Diepenbrock in Koblenz Mitte Oktober 1833, abgedruckt in: Brentano, Briefe an Emilie Linder, a.a.O. (Anm. 25), S. 13-15.

welcher dieser es abgelehnt habe »den geistreichen, aber in seiner springenden Laune unberechenbaren Dichter bei der stillen Malerin einzuführen.« Demnach wären sie sich nicht bei ihm, sondern im »gastlichen Hause Ringseis« begegnet.[38]

Wo auch immer sie sich getroffen haben: Emilie Linder beschreibt in ihren Briefen die Umstände des ersten Zusammentreffens noch einmal anders. Scheinbar kühl und ohne emotional involviert zu sein, kommt sie zu ihrem Urteil. Aus dem Brief an den Maler Peter Cornelius lässt sich jedenfalls nicht herauslesen, ob sie Gefallen an der neuen Bekanntschaft gefunden hatte. Die Beweggründe für die häufigen Treffen scheint sie jedoch durchschaut zu haben:

> Eine recht sonderbare Bekanntschaft habe ich dieß Spätjahr an Clemens Brentano gemacht. Sie kennen ihn! das ist genug gesagt. Ich meine nicht, daß mir je ein ähnlicher Mensch begegnet ist. Ich habe sehr Gnade bei ihm gefunden; er kommt täglich zu mir; doch seinen Zweck ahnen Sie wohl: er will mich katholisch machen und ist sehr eifrig in seinem Werke; obschon ich – offen gestanden – seinem Katholicism am wenigsten huldigen möchte.[39]

Seine poetische Begabung hingegen schätzte sie sehr:

> Uebrigens verdanke ich ihm manche Anregung. Er liest uns aus den Mittheilungen der Nonne von Emmerich [!] in einem kleinen Kreise recht lieber Menschen vor, abwechselnd bei mir und bei Prof. Philipps. Ich wünsche Sie oft zu uns; denn es liegt in diesen Dingen auch ein so ächt poetisches Element.[40]

Zweifellos wäre Brentano nicht Brentano, wenn in ihm – gegenüber der dem Katholizismus zugeneigten protestantischen Baslerin[41] – nicht sogleich sein Missionsgeist erwacht wäre. Davon abgesehen zeugen seine

38 Franz Binder, Erinnerungen an Emilie Linder 1797-1867. Zum Säculargedächtniß ihrer Geburt, München 1897, S. 45.

39 Brentano, Briefe an Emilie Linder, a. a. O. (Anm. 25), S. 210.

40 Ebd.

41 »Das Katholisch werden lehnte sie nicht ab, und wir zweifeln überhaubt alle nicht daran, aber sie ist ruhig und stät in Allem, was sie thut, sie ist gründlich, ließt lauter ernste ja gelehrte katholische Bücher, ja sie hat sogar Privatunterricht von einem der tiefsinnigsten Denker, die je gelebt, in der katholischen Philosophie, und ließt Vieles vom h. Augustinus.« Brentano, Briefe an Emilie Linder, a. a. O. (Anm. 25), S. 16.

durch Einfühlungsvermögen und genaue Beobachtungsgabe gekennzeichneten Worte der ersten Begegnungen von einer bereits nach dieser kurzen Zeit erwachten Sympathie.

> […] eine, in feiner Pension erzogene sehr reiche Kaufmannstochter, von vielen mühsam erworbenen Kenntnissen und ausgebildeten Talenten […], deren Herz nicht spricht, aber handelt, deren Verstand sich merken läßt und merkt, ohne sich je an Laden zu legen, die sehr weit gereißt ist […] und dabei auch nichts Auffallendes in ihrem Wesen hat, sondern ganz ungemein schlicht und zu allem Guten lenksam ist. […] Als ich sie am folgenden Tag besuchte blieb ich an 4 Stunden in sehr vertrautem Gespräche bei ihr, man kann ihr Alles sagen, sie versteht Alles und ist nie superklug, sondern ruhig und einfach im Gespräch und durchaus wahrhaft.[42]

Rasch entwickelte sich die Freundschaft, wobei Brentano bereits zu Beginn schnell vom förmlichen »Sie« ins vertraulichere »Du« übergewechselt war; eine persönliche Ansprache, die Emilie Linder bis ans Lebensende des Dichters nicht erwiderte, auch dann nicht, als kein Zweifel mehr daran bestand, dass er es bei einer platonischen Freundschaft nicht belassen wollte. Im Juni 1834, dem Jahr der »leidenschaftlichsten Liebe«,[43] also kein ganzes Jahr nach ihrer ersten Begegnung, schrieb er ihr nach Karlsbad, wo sie sich zur Kur befand:

> Liebe, arme Lind […] Auf Deinen Brief habe ich noch nicht geantwortet, ich zittere immer, so ich ihn anblicke, o es ist viel Liebes und Gutes drinn, und dennoch fehlt Eines, wovon Du hättest tröstend sprechen sollen. […] Sag lieb Herz! o schreib auch wieder! Ach, vielleicht wird's Besser, leb wohl. Benone.[44]

42 Brief an Apollonia Diepenbrock in Koblenz Mitte Oktober 1833, abgedruckt in: Brentano, Briefe an Emilie Linder, a.a.O. (Anm. 25), S. 15-16.

43 Ulfert Ricklefs' Buchbesprechung zu: Clemens Brentano, Briefe an Emilie Linder, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 30/31 (1970/1971), S. 137-138, hier S. 137.

44 Brentano, Briefe an Emilie Linder, a.a.O. (Anm. 25), S. 19 f. »Benone ›welches ein Mann von Schmerzen heißen soll‹, also ›Schmerzensreich‹, war einer von Brentanos Rollennamen in Berlin, den Luise Hensel immer wieder in ihren Briefen an ihn gebrauchte. Benone (wörtlich: der sehr Gute) ist in den Romanzen vom Rosenkranz der Pflegevater der Söhne Kosmes.« Brentano, Briefe an Emilie Linder, Anhang, a.a.O. (Anm. 25), S. 215.

Im Winter zuvor, knapp drei Monate nach ihrem Kennenlernen, scheint es schon zu einer ersten Krise gekommen zu sein. Emilie Linder wies den stürmisch um sie werbenden Brentano ab und erteilte ihm eine »energische Abfuhr«, von der er sich aber nicht entmutigen ließ.[45] Zahlreiche Briefe und Gedichte zeugen von seiner fortdauernden vergeblichen Werbung um ein innigeres Verhältnis, das er folgendermaßen beschreibt:

> Ich habe bis jetzt selten erkannt, was sie versteht, denn mein Verhältniß zu ihr von ihrer Seite ist keine Freundschaft und keine Liebe, sondern eine Fledermaus zwischen beidem, da ist Dämmerung und Grauen. Ich werde in meinem Leben die Worte nie vergessen: Es wird Ihnen nie Etwas bei mir gelingen, als höchstens ein Lied; – und es kann mir manchmal leid thun, daß Sie an Leib und Seele bei mir verhungern müssen.[46]

Beide spürten die Ambivalenz[47] in dieser besonderen Beziehung, welche die Schweizerin nicht rigoros abwehrte. Selbst wenn Brentano ihr seine Liebe offenbarte, wies sie ihn nicht vollständig zurück; umso mehr litt er an dem Ungleichgewicht des Verhältnisses: »denn meine Seele liebt, die ihre läßt sich lieben« heißt es in einem Gedicht.[48] Eine Zeile, die viel über die Verteilung des aktiven und passiven Parts aussagt.

Die ungewöhnliche Konstellation zwischen dem genialischen, maßlosen, überschwänglichen, schillernden, facettenreichen Poeten und der nüchternen, bescheidenen, bedächtigen, bisweilen auch spröden und unnahbaren Schweizer Protestantin verwundert bis heute.[49] Schon die äußeren Lebensumstände dieser zwei Charaktere waren grundverschie-

45 Schultz, Schwarzer Schmetterling, a.a.O. (Anm. 31), S. 433.

46 Konrad Feilchenfeldt und Wolfgang Frühwald, Clemens Brentano: Briefe und Gedichte an Emilie Linder. Ungedruckte Handschriften aus dem Nachlaß von Johannes Baptista Diel SJ, in: Jahrb. FDH 1976, S. 216-312, hier S. 256.

47 Siehe dazu auch die Gedichtzeile: »[…] Du wichst vor mir, du schlichst zu mir […]« Clemens Brentano: Werke, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp, München 2. Auflage 1978, S. 549.

48 Feilchenfeldt und Frühwald, Clemens Brentano: Briefe und Gedichte an Emilie Linder, a.a.O. S. 256.

49 Schultz weist auf die Schwäche Brentanos für »etwas altjüngferlich« wirkende Frauen mit »herbem, versteckten Charme« hin. »Vielleicht ist sogar die Ablehnung, das Sich-Verweigern dieser Frauen für ihn von besonderem Reiz.« Schultz, Schwarzer Schmetterling, a.a.O. (Anm. 31), S. 434.

den: Emilie Linder lebte auf wohlgeordnete, gesicherte, fest geplante, teils ritualisierte Weise – man denke nur an ihre regelmäßig am Donnerstag stattfinden Gesellschaften oder ihre täglichen Kirchgänge zu exakt gleicher Stunde. Brentano hingegen lebte und liebte »ein ungeregeltes, abwechslungsreiches, buntes Leben, das nicht durch Kalender, Datum und Uhr bestimmt wird.«[50] Die Biografen behelfen sich als Erklärung gern mit dem Topos der sich anziehenden Gegensätze: So meint Daniel Burckhardt-Werthemann, dass die Schweizer Malerin ausgleichend auf Brentanos immer latent überreizte Seelenlage gewirkt hat. »Bei all ihrem inneren Glück waren ihr doch zwei ausgesprochen baslerische Eigenschaften geblieben: die Gründlichkeit und die Nüchternheit. Ihr Einfluß auf den zerfahrenen Brentano ist damit erklärt.«[51] Als Begründungsversuch mag dies angehen, die schillernde Ambivalenz der Beziehung ist damit jedoch nicht zu greifen. Treffender, da mit beiden befreundet, beschreibt Johann Nepomuk Ringseis die auffallende Unterschiedlichkeit der Charaktere sowie auch die Anziehungskraft, die Brentano – trotz allem oder gerade deshalb – auf Emilie gehabt haben muss:

> Ob er ihr seine Hand angeboten, wissen wir nicht; hatte sie in der Jugend in etwas romanhaften Ideen gezögert, in den Ehestand zu treten, so mochte sie in reiferen Jahren Bedenken hegen, noch die Lebensgefährtin eines so schwer an sich selber tragenden Mannes zu werden. Soll aber ein mit freiem Herzen alleinstehendes weibliches Wesen unempfindlich geblieben sein für die feurige Huldigung des merkwürdigen Mannes, in welchem deutsches und wälsches Blut, deutsches und wälsches Ingenium eine so wunderbare Verbindung eingegangen, er selber ein Zaubermärchen voll Innigkeit, Tiefe und Farbenpracht, aber auch voll stachliger Seltsamkeiten, so ernsthaft bemüht, spröde Gegensätze in seinem Innern zu versöhnen, wenn auch niemals ganz damit zu Stande kommend, so Vielen anziehend, so Vielen abstoßend, von diesen theilweise gefürchtet und selbst die

50 Gerhard Schaub, Le Génie Enfant. Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano, Berlin und New York 1973 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker NF 55, 179), S. 117.

51 Daniel Burckhardt-Werthemann, Baslerisches Kunstleben im Bannkreis der Romantik, in: Basler Kunstverein. Berichterstattung über das Jahr 1914, S. 3-30, hier S. 30.

Angezogenen nicht selten zu ärgerlichster Verdrießlichkeit umstimmend? Mußte die Neigung eines solchen Mannes und Dichters ihren Gegenstand nicht bis zur entschiedensten Trennung abstoßen oder aber Macht über ihn gewinnen? Zeitweise hat Emilie die Abstoßung empfunden, weit häufiger aber die Macht der Anziehung.[52]

»ich fand Clemens' ganzes Wesen darin« – Emilie Linders Brentano-Porträt

Vermutlich war es aber gerade die trotz aller Schwierigkeiten enge Beziehung, die Emilie Linder befähigte, mit dem Porträt Clemens Brentanos ihr berühmtestes Werk zu schaffen, das nicht zu Unrecht auch als ihr bestes gilt. So schrieb Anna von Liebenau, eine frühe Biografin Emilie Linders:

Kein Wunder, wenn Emilie Linder, die den Dichterfreund in allen anregenden Momenten sah und beobachten konnte, dessen […] Bild mit vollendeter Meisterschaft der Auffassung und der Reproduktion malte. So wahr und treu, aber auch so fein durchdacht und vielseitig sprechend konnte eben nur eine feinfühlige geübte Freundeshand den Dichter wiedergeben.[53]

Auch der Kunstsammler und Kunsthistoriker Sulpiz Boisserée, der sowohl Emilie Linder als auch Clemens Brentano sehr gut kannte, hob die besondere Qualität des Porträts in seinen Tagebuchaufzeichnungen hervor.[54]

Emilie Linders Œuvre besteht, abgesehen von einigen kleinen Schülerarbeiten, vor allem aus Bildern religiösen Inhalts sowie Porträts, unter denen das Bildnis Brentanos aufgrund seiner Bekanntheit eine Sonderstellung einnimmt. Ausschließlich ihr vertraute Menschen porträtierte die Malerin, stets mit psychologischem Einfühlungsvermögen

52 Ringseis, Erinnerungen, a.a.O. (Anm. 29), S. 235.

53 Anna von Liebenau, Emilie Linder und ihre Zeit. Ein Charakter- und Sittenbild aus der ersten Hälfte des scheidenden Jahrhunderts. Festschrift zu deren hundertsten Geburtstage und zum hundertjährigen Jubiläum der Gründung der katholischen Gemeinde in Basel, Luzern 1897, S. 202.

54 Sulpiz Boisserée, Tagebücher, 5 Bde., hrsg. von Hans-Joachim Weitz, Darmstadt 1983, hier: Bd. 3, S. 988.

und technischen Geschick. Die Tiefe der Freundschaft zu der dargestellten Person erscheint kongruent zur Perfektion der Ausführung.[55] Ein »Verstehen der Physiognomie«, das nur dem Freund wahrhaft gelingen kann, ist demnach Grundvoraussetzung eines jeden »echt künstlerischen Porträts«, wie August Wilhelm Schlegel bereits in seinen Vorlesungen 1801/02 formuliert hatte.[56]

Emilie Linder steht mit ihren persönlichen Porträts in der Reihe der romantischen Freundschaftsbildnisse,[57] denen im Kreis der Nazarener eine besondere Bedeutung zukam. Zu Beginn der 1808 in Wien gegründeten Lukasbruderschaft malte man sich selbst oder ließ sich von dem Freund, zum Zeichen und der Bestärkung der Freundschaft, kleinformatig porträtieren. Die Bilder waren keine Auftragswerke und blieben einem sehr kleinen Kreis von Betrachtern vorbehalten, was ihnen einen äußerst privaten Charakter verlieh.[58] Sie waren Medium und Spiegelbild eines der wichtigsten Werte der Romantiker, der Freundschaft, die gleichsam eine religiöse Rolle spielte, wie die rhetorische Frage Franz Pforrs, eines Gründungsmitglieds des Lukasbundes, offenbart: »Was ist alles Irdische gegen die Freundschaft?«[59]

Emilie Linders Leben und Schaffen prägten ebenfalls zahlreiche Freundschaften. Als wichtige Zeugnisse sind unter anderem die Porträts der Geschwister Diepenbrock, der Mathilde Boisserée oder der Baronin von Eichthal erhalten geblieben. In ihren Bildnissen will Emilie Linder nicht nur das äußere Erscheinungsbild, vielmehr das Wesen, das Cha-

55 Dies war bereits eine Forderung Wackenroders gewesen, als er bemerkte, nur der Freund könne den Freund malen.

56 Kanz, Die Einheit des Charakters, a.a.O. (Anm. 18), S. 251.

57 Vor allem die Innerlichkeit und Menschlichkeit ist ein Charakteristikum für viele Bildnisse dieser Zeit. »Die Bildnisse der Romantiker geben schlicht und ernst Auskunft über Individuen. […] Der Gefühlsüberschwang und die Attitüde der Empfindsamkeit werden verschmäht, auf die Attribute des Standes und der Würde wird verzichtet. Das Antlitz allein als Spiegel der Seele ist wichtig.« Hans Joachim Neidhardt, Künstlerbild – Einsamkeit und Gemeinschaft, in: Ausst. Kat.: Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Stuttgart 1995, S. 442-445, hier S. 442.

58 Die Bildnisse hatten in S. Isidoro in Rom sogar Stellvertretercharakter. Man stellte sie am Platz des Abwesenden auf, um ihn dennoch im Kreis der Gemeinschaft zu haben. Anton Merk, Zur Bildnismalerei der Nazarener, in: Ausst. Kat.: Die Nazarener. Frankfurt am Main 1977, S. 149-154, hier S. 151.

59 Neidhardt, Künstlerbild, a.a.O. S. 443.

rakteristische und die psychologische Tiefe der Person abbilden.[60] All ihre Porträts zeichnet eine große und kluge Beobachtungsgabe aus, die über die Fähigkeit, äußere Ähnlichkeiten einzufangen, weit hinausgeht. Ganz in Übereinstimmung mit den Nazarenern war sie überzeugt, dass nur die genaue Kenntnis des Inneren eine genaue Abbildung des Äußeren ermöglicht.

Die »Innerlichkeit« war damit gleichsam die Voraussetzung »für die Freundschaft wie für die Kunst«.[61] Roland Kanz nennt es einen »epochalen Theoriewandel«, der sich in der Porträtkunst der Romantik vollzieht, indem es zu einer »Erschütterung der Ähnlichkeitsdoktrin im ›klassischen‹ Spannungsfeld zwischen Ideal und Nachahmung«[62] gekommen sei. Der oft verwandte Begriff des »Charakteristischen« implizierte die Möglichkeit, »alle Faktoren eines Individuums, […] mit der Vorstellung von der Charakterschönheit in die Kunst einzubringen. Nicht das klassizistische Ideal bestimmte mehr das ästhetische Urteil, sondern der Reiz des Interessanten, Besonderen, Unverwechselbaren, Eigentümlichen des Individuums.«[63] Eine neue Porträtauffassung entstand »deren Ästhetik sich der Forderung nach einer neuen Ganzheitlichkeit des Kunstwerks« öffnete, auch wenn die formalen Kategorien weitgehend aus der Porträtkunst des 18. Jahrhunderts übernommen wurden.[64] Zahlreiche Anhänger fand Johann Georg Sulzers Porträttheorie bis ins 19. Jahrhundert hinein, wo er vermerkte, dass

> jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemälde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichem Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Ver-

60 »Malen, d.h. sichtbar machen, läßt sich aus dem weiten Reiche seelischer Erlebnisse nur soviel, als sich in den anschaulichen Formen des Gesichtes wiedergespiegelt, also ›ersichtlich‹ wird. […] Für den Maler gilt es: die Menschen durchsichtig zu machen, sie durch und durch zu sehen, zu ›durchschauen‹ und den Menschen ›Unter der Haut‹ sichtbar werden zu lassen.« Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Leipzig 1908, S. 27 f.

61 Frank Büttner, Bilder als Manifeste der Freundschaft und der Kunstanschauung zwischen Aufklärung und Romantik in Deutschland, in: Ausst. Kat.: Johann Friedrich Overbeck. Italia und Germania, Stuttgart 2002, S. 15-36, hier S. 17.

62 Kanz, Die Einheit des Charakters, a.a.O. (Anm. 18), S. 223.

63 Ebd. S. 246.

64 Ebd. S. 223.

stand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir sogar im Portrait meistentheils besser, als in der Natur selbst […].[65]

Auch wenn der Einfluss des vergangenen Jahrhunderts unbestritten groß war, versuchten sich einige Autoren in einer eigenständigen Definition des nazarenischen Porträts:

> Wie zeigt sich nun der Mensch im nazarenischen Bildnis? Ruhevoll-schlicht in der Haltung und seelenvoll im Ausdruck! Es ist eine liebevolle Hingabe des Künstlers an sein Objekt, die diesen kleinformatigen Nazarenerbildnissen oft eine überraschende Wirkungskraft verleiht. Wahrheitsliebe und Einfachheit in der Gesinnung machen jede gekünstelte Pose unmöglich.[66]

Das Porträt Clemens Brentanos, wie auch alle anderen Bildnisse von Emilie Linders Hand, charakterisiert eine sachliche Klarheit und Einfachheit.[67] Keine schmückenden Details oder Attribute stören das ernste Verhältnis von Betrachter und Portraitiertem. Durch die Betonung der Flächigkeit, vor allem auch des Hintergrundes, kommt es nicht zu einer greifbaren, plastischen Lebendigkeit, was bisweilen einen Verlust des sinnlichen und haptischen Eindrucks zur Folge hat. Meist wird das Augenmerk auf den Blick gelenkt, der zur Hauptaussage des gesamten Bildes avanciert. Dafür wählte Linder die einfache Darstellung der Person in Halbfigur vor einfarbig dunklem und flächigem Hintergrund, von dem sich der strenge Kontur besonders deutlich abzeichnet. Schon Friedrich Overbeck hatte hervorgehoben, Zweck der Porträtmalerei sei es, »den Charakter der vorzustellenden Person richtig aufzufassen und mit möglichster Treue nachzubilden.« Um dies zu erreichen, könne »auch die Bekleidung und selbst der einfachste Hintergrund mit-

65 Zitiert nach: Ebd. S. 226.

66 Ernst Brasch, Das nazarenische Bildnis. Ein Beitrag zur Aesthetik und Geschichte der Porträtkunst, Würzburg 1927, S. 26.

67 »Die Romantik fordert vollends Schlichtheit in der Kleidung ihrer Dargestellten und Fortlassen jeglichen störenden Beiwerks zum Herausheben des Wesens […].« Klaus Lankheit, Das Freundschaftsbild in der Romantik, Heidelberg 1952 (= Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. NF Bd. 1), S. 121.

wirken.«[68] Neutralität und Leere des Hintergrundes lenken so keinerlei Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, »sondern lassen den gesamten Anteil sich auf die Inhalte konzentrieren, die sich von ihnen abheben.«[69] So wird die Aufmerksamkeit vor dieser Folie, die mit Brentanos schwarzer Gewandung korrespondiert, auf den plastisch durchbildeten Kopf mit den eigenwilligen Zügen fokussiert. Der Oberkörper ist nach links ausgerichtet, das Antlitz hingegen wendet sich leicht nach rechts, sodass der Dichter den Betrachter unverwandt anblickt. Die Falten zwischen den gewölbten Augenbrauen, der leicht argwöhnische, skeptisch-beobachtende Blick aus dunklen Augen, sowie die schmalen, fest aufeinanderliegenden Lippen schaffen einen distanzierten Bezug zum Publikum. Über der hohen Stirn und über dem Ohr kräuseln sich grau melierte, nach vorn gekämmte Locken. Die Lichtquelle befindet sich oben rechts, was dem Gesicht ein bewegtes Relief verleiht. Auch bei diesem Porträt gibt sich Emilie Linder als genaue Beobachterin und Psychologin zu erkennen. Wie vermutlich niemand sonst kannte sie das brüskierend-komplizierte Wesen dieses so oft als »genial« bezeichneten Mannes und drückt es in ihrem Bildnis aus.[70]

Im nächsten Bekanntenkreis um Brentano fand dieses Bild große Bewunderung und viel Anklang. Eduard Steinle musste eine Kopie, die Emilie Linder für die Schwester Brentanos, Sophie von Schweitzer, angefertigt hatte, sogar wieder aus seinem Atelier nehmen, da er die Anwesenheit des nun bereits verstorbenen Freundes in der Ähnlichkeit dieses Bildes nicht ertragen konnte. Als Anregung für das bereits erwähnte Gedenkblatt, das Eduard Steinle nach dem Tode Brentanos zeichnen wollte, hatte Emilie Linder das noch frische Bild mit dem Wunsch, Steinle möge es firnissen, nach Frankfurt geschickt:

> Werden Sie mir aber nicht böse werden, wenn ich Ihnen sage, daß ich Ihrer Weisung, das Bild, ehe ich es abgebe, zu firnissen, nicht gefolgt

68 Zitiert nach: Merk, Zur Bildnismalerei, a.a.O. (Anm. 58), S. 149.

69 Waetzoldt, Porträt, a.a.O. (Anm. 60), S. 230.

70 »Jeder Dichter nämlich hat zwar, oder soll doch sein bescheiden Teil Genie haben; aber Brentano hatte dessen unbescheiden viel.« Joseph von Eichendorff, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, begr. von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgef. und hrsg. von Hermann Kunisch, Bd. 9.3: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, hrsg. von Wolfram Mauser, Regensburg 1970, S. 384.

habe? Ich fand die eingeschlagenen Flecken nicht in dem Maße störend, als daß ich es gewagt hätte, das noch klebend frische Bild zu überziehen. Daß es aber später und zur rechten Zeit geschehe, dafür will ich Sorge tragen. Ich finde das Porträt ungemein ähnlich, und zwar nicht gemein oberflächlich ähnlich, sondern ich fand Clemens' ganzes Wesen darin; es gewinnt, je länger man es betrachtet, und wird so beredt, daß ich es an dem einen Tag, da ich es auf meinem Atelier hatte, nicht vor mir ertragen konnte, ich mußte es verschließen, um nicht von Wehmuth übermannt zu werden.[71]

Auch wenn nach Steinles Meinung kleine Details wie die Behandlung der Haare nicht perfekt ausgeführt waren – eine Beurteilung, die Emilie Linder im Übrigen selbstkritisch teilte[72] –, so ist für ihn das Porträt Linders doch dasjenige Bildnis Brentanos, das dem so schwer abbildbaren Wesen seines Freundes am nächsten kam. Steinle war es, der Emilie Linder anriet, das Bild auch vervielfältigen zu lassen:

Ich meine deshalb unbedingt, daß eine Vervielfältigung des Originals nicht nur allen Freunden Clemens' das erwünschte Andenken sein müßte, sondern daß dieses Porträt auch ein ganz würdiges für die Nachwelt sein würde. Da ich es nicht verstehe, Complimente zu machen, so ist es mein ganzer Ernst, und ich wünsche, Sie entschlössen sich, unbekümmert, was andere sagen, zu seiner Vervielfältigung, denn es geschieht damit etwas von wesentlicher Bedeutung.[73]

71 Steinle, Briefwechsel, a.a.O. (Anm. 19), S. 150.

72 »Daß Sie es ähnlich gefunden, hat mich unaussprechlich gefreut; denn wie ich Sie zu kennen glaube, würden Sie, und namentlich in solchem Falle, keine bloßen Worte machen können; also nehme ich Ihre Äußerungen als eine wahre auf. Seit Clemens Tod habe ich kein Urteil mehr über das Bild. Lächeln musste ich bei Ihrer Bemerkung über die Haare, und wie Sie dieselbe so zart aussprechen, während Sie mit Fug hätten sagen können, die Haare sind recht abscheulich behandelt. Es ist dies überhaupt meine schwache Seite, ich verstehe es nicht Haare zu malen, ich verstehe es so gar nicht, die so nöthige Leichtigkeit hineinzubringen und bin immer recht verdrießlich über meine Ungeschicklichkeit […] Als mir Clemens damals saß, hatte er noch weit reicheres und sehr gelocktes Haar als in den letzten Jahren; hätte ich es gehörig zu behandeln zu verstanden, es sähe freilich ganz anders aus. Das würden Sie am besten zu verbessern wissen.« Binder, Erinnerungen an Emilie Linder, a.a.O. (Anm. 39), S. 75.

73 Steinle, Briefwechsel, a.a.O. (Anm. 19), S. 150. 1860 schrieb Emilie Linder an Apollonia Diepenbrock: »Ich habe noch immer den Stein, wo Klemens Porträt

Eine Lithografie, auch wenn eigens von einer mit Brentano bekannten Person ausgeführt, konnte neben ihrem »Freundschaftsbild« nur enttäuschen. Nicht allein der »steifen« und »linientreuen« Technik wegen. Viel schwerwiegender war der Verlust der inneren Wesensähnlichkeit, welche die allein das Äußerliche abbildende Lithografie nicht zu leisten vermochte:

> Hier endlich einige Abdrücke von Clemens Portrait. Ob Sie wohl zufrieden sind? – ich bin es nicht ganz. Ich habe es durch Knauth lithographieren lassen, in der Meinung, daß, da er Clemens gekannt, er es wohl am lebendigsten auffassen würde. Es kömmt mir aber doch fast nur liniengetreu vor, daher steifer als das Bild; ich wage die Äußerung vor Ihnen, ohne zu befürchten, daß Sie mich für unbescheiden halten, daß in meinem Bild doch etwas Unmittelbares, und trotz dem sehr Schülerhaften, dennoch Lebendigeres ist, als in der Lithographie.[74]

Dass sich Emilie Linder trotz dieses Ressentiments bereit erklärte, das von ihr geschaffene Porträt lithografisch vervielfältigen zu lassen, mag an der Popularität der Technik gelegen haben, die es ermöglichte, Bilder in großer Zahl und zu günstigem Preis vervielfältigen zu lassen und einem weiten Publikum zugänglich zu machen.[75]

Emilie Linders An-Sicht Clemens Brentanos, wenngleich auch durch die Sichtweise des jeweiligen Künstlers leicht abgewandelt, ist bis heute wirkmächtig und hat entscheidend das Bild der Öffentlichkeit des Dichters geprägt. Neben Knauths Lithografie haben sich noch zahlreiche andere Grafiken erhalten, denen Emilie Linders Porträt zugrunde liegt. Überliefert ist etwa ein Stahlstich von Lazarus Gottlieb Sichling, der mit Brentanos berühmtem Vers »O Stern und Blume, Geist und Kleid,

darauf lithographiert ist; was soll ich denn schließlich damit machen? Ich möchte ihn nicht an meine Erben kommen lassen und denke mir, ich könnte etwa noch ein Dutzend abdrucken lassen und dann abschleifen.« Nestler, Lebensabend, a.a.O. (Anm. 4), S. 45.

74 Der Stein dieses Blattes blieb in ihrem Besitz, und wiederholt baten Freunde des Verstorbenen sie um Abzüge. Jent, Emilie Linder, a.a.O. (Anm. 1), S. 105.

75 Emilie Linder selbst nutzte diese Möglichkeit für zahlreiche Zeichnungen aus ihrer eigenen Kunstsammlung.



Abb. 4: Clemens Brentano, Lithographie nach dem Gemälde Emilie Linders von Lazarus Gottlieb Sichling, 1857.

Lieb Leid und Zeit und Ewigkeit« versehen ist[76] (Abb. 4). Der äußeren Form nach hält sich diese Graphik streng an das Linder-Porträt. Die ebenmäßige Ruhe, erzielt durch die dunkle Gewandung und den fast identisch farbigen Hintergrund, wird im Stich zugunsten einer detailreicher gezeichneten Gewandung aufgegeben. Ein Vergleich der beiden

76 Abgedruckt bei: Clemens Brentano's Gesammelte Schriften, hrsg. von Christian Brentano, Bd. 1: Geistliche Lieder, Frankfurt am Main 1852.

Werke offenbart, welch weitreichende Auswirkungen selbst kleinste Abweichungen vom Vorbild gerade in der Porträtkunst haben können. Durch geringe Veränderungen in der Augenpartie weicht der dem Linder-Porträt so charakteristische skeptische und charakterfeste Zug einem melancholischen und fragenden Ausdruck.

Auch C. Laufer nahm sich für seinen kolorierten Holzschnitt unverkennbar das Münchner Ölgemälde zum Vorbild. Irritierend an diesem Werk wirken neben der künstlichen Farbigkeit, die Linders Kolorit übersteigert, und der weitaus unruhigeren Gestaltung der Kleidung vor allem die unharmonische Formgebung von Kopf und Nase. Durch diese Abweichungen erhält das Porträt eine dem kommerziellen Geschmack entsprechende Glättung.

Allein seiner Vertrauten Emilie Linder hat es Clemens Brentano gestattet, ihn während langwieriger Sitzungen in Öl zu porträtieren. Dieses Privileg legt es nahe, dass er nur der Freundin zutraute, die Züge seiner komplexen Wesensart adäquat auf Leinwand zu bannen. Es ist kein Zufall, dass das Brentano Porträt Emilie Linders – wie kein zweites Werk der bildenden Kunst – bis heute das Bild vom Aussehen und Wesen Clemens Brentanos bestimmt.

Rainer Hillenbrand

Eine revolutionäre Sonettbeziehung zwischen Eichendorff und Goethe

Eichendorff stellte unter dem Gesamttitel ›1848‹ neun Gedichte zusammen, die sich kritisch mit den revolutionären Ereignissen dieses Jahres und ihren geistigen Ursachen beschäftigen.[1] Bei den ersten sechs Gedichten handelt es sich um Sonette, die sich mannigfaltig auf Goethes ›Sonette‹ von 1806/07 zurück beziehen.[2] Zugleich mit dem Thema der Revolution setzt sich Eichendorff also mit Goethe auseinander; und weil dieser auch nicht gerade als revolutionsfreundlich bekannt ist, liegt es nahe, einen affirmativen Appell an die poetische Autorität zu vermuten. Doch diese Vermutung täuscht: Eichendorff betreibt die weltanschauliche Widerlegung Goethes, den er geradezu für den revolutionären Zeitgeist seiner Gegenwart mit verantwortlich macht.

Für eine Identifikation mit Goethe scheint zunächst das unübersehbare Zitat in ›Die Altliberalen‹ zu sprechen, das freilich nicht aus Goethes eher unpopulären ›Sonetten‹, sondern aus einer sehr viel bekannteren Ballade stammt:

> Die wilden Wasser, sagt man, hat entbunden
> Ein Lehrling einst, vorwitzig und vermessen,
> Doch hinterdrein den Zauberspruch vergessen,
> Der streng die Elemente hält gebunden.

»So«, wirft Eichendorff den »Altliberalen« vor, hätten auch sie dem »Zeitgeist« ihre »Zaubersprüche zugejodelt«. Goethes ›Zauberlehrling‹ von 1797, auch wenn er sich im Allgemeinen auf jede Art Dilettantis-

1 Joseph von Eichendorff, Werke, hrsg. v. Hartwig Schultz, Bd. 1, Gedichte. Versepen, Frankfurt am Main 1987, S. 449-453. Die Gedichte werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert.

2 Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Abt. I, Bd. 1, Gedichte 1800-1831, hrsg. v. Karl Eibl, Frankfurt am Main 1988, S. 250-259. Goethes Gedichte werden im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert.

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-013

mus beziehen lässt, ist ja offen für eine politische Anwendung auf die Französische Revolution und ihre Folgen. Eichendorff zitiert ihn jedenfalls in diesem Sinne; und bei seinem »Hexentopf«, der »nun gärt und schwillt und quillt«, bevor er die politischen Dilettanten »in die Lüfte sprengt mit allem Plunder«, darf man gewiss auch an die Hexenszene in Goethes ›Faust‹ denken.

Gleich das erste Gedicht des 1848er Zyklus ist also goethegesättigt. Und das vierte, ›Will's Gott‹, greift das Zaubermotiv auf:

> Kein Zauberwort kann mehr den Ausspruch mildern,
> Das sündengraue Alte ist gerichtet

So sehr nämlich Eichendorff das Chaos der Revolution ablehnt, so sehr verurteilt er bekanntlich – etwa in dem Aufsatz ›Der Adel und die Revolution‹ oder in der Erzählung ›Schloß Dürande‹ – auch dieses »sündengraue Alte«, das sie überhaupt erst provoziert hat. Wie Goethe einst selbst angesichts der Revolution von 1789 macht Eichendorff auch 1848 nicht nur gewisse Teile der Gesellschaft für die Missstände verantwortlich, die passiv zur Revolution führten, sondern auch für eine verfehlte Ideologie, die sie unwillentlich aktiv mit vorbereitet hat. Dazu gehören insbesondere jene »Altliberalen«, die im liberalen »Hexentopf« einen liberalen »Zeitgeist« zusammengerührt haben, der ihnen jetzt revolutionär um die Ohren fliegt. Insofern lässt sich Eichendorffs Haltung durchaus mit derjenigen Goethes vergleichen, nur dass er diesen im Folgenden nun selbst quasi als Gewährsmann der »Altliberalen« in die Kritik mit einbezieht.

Die Revolution erscheint bei Eichendorff im Bild der Überschwemmung oder der Explosion. Die gefährlichen »Elemente« Wasser und Feuer sind nicht mehr »gebunden«, wie sie sollten. Und für die Auflösung dieser natürlichen Bande macht er auch im zweiten Sonett die Liberalen verantwortlich: ›Ihr habt es ja nicht anders haben wollen‹. Hier tritt jedoch an die Stelle des unkontrolliert Elementaren das wild Animalische: sie »stachelten« das treue »Roß«, das ihnen »im trägen Schritte« zu langsam voran kam, so heftig an, dass es ihnen schließlich ganz durchging, und zwar »zur Linken«, während die ungeduldigen Reiter als Fußgänger »zur Rechten hinterdrein jetzt hinken«. Wie die zerstörerischen Elemente ist auch das wilde Tier, das sich von seinem »Zaum« befreit, nicht mehr »gebunden«. Dass dem durchgehenden Ross dabei »der Kamm geschwollen« ist, weist schon auf ein anderes

kammtragendes Tier und auf den französischen Ursprung dieser animalischen Ungebundenheit hin: »Auf allen deutschen Hügeln« kräht dann im siebten Gedicht »der welsche Hahn«. Allerdings betont dort Eichendorff, dass der krähende Hahn sich nur irrtümlich selbst für den »neuen Tag« verantwortlich macht. Tatsächlich sieht er auch in der Revolution, wie es im vorletzten ›Spruch‹ heißt, »Gott walten«. Und das Sonett ›Will's Gott‹ erklärt unmissverständlich, dass in den Ereignissen von 1848 »Gott nun selbst die Weltgeschichte dichtet«. Nicht die Revolution ist das eigentliche Übel, sie ist nur das göttliche Weltgericht über ein ungebundenes »Babel« mit seinen liberalen »Götzenbildern«.

Und mit diesen »Götzenbildern« kommt auch Goethe wieder mit ins beziehungsreiche Spiel. Wie sehr ihn Eichendorff trotz seiner moralischen Mängel poetisch schätzte und über den »tugendhaften Schiller« stellte, geht aus seinen literaturkritischen Arbeiten, etwa der ›Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands‹, deutlich hervor; »beide aber verfehlten dennoch ihr letztes Ziel«, nämlich die »Humanität« (1050).[3] Während er Schiller einen reinen Schönheitskult vorwirft, der diese »Idee der Humanität« nur »als Erziehung des Schönheitsgefühls durch die Kunst« aufgefasst habe, sei es für Goethe immerhin um »die harmonische Ausbildung *aller* menschlichen Kräfte« (1052) gegangen. Einen Reflex des Schillerschen Ästhetizismus, der für Eichendorff mit in den liberalen Hexenkessel gehört, kann man übrigens in dem Sonett ›Ihr habt es ja nicht anders haben wollen‹ darin erkennen, dass das wildgewordene Ross »wunderschön« dahinrast. Dass es aber auch eine Verlockung des Schönen zum Bösen gibt, ist ja Eichendorffs großes poetisches Thema. Goethe habe hingegen in seinem Bestreben, nur die »Natur« walten zu lassen, zwar eine Art »Religion« zur eigenen Gottähnlichkeit entwickelt, dabei aber »alle *positive* Religion unmöglich, oder doch wenigstens sehr überflüssig« gemacht; und Goethes Abneigung gegen »das positive Christentum« rühre daher, weil es »das Selbstanbeten dieser Gottessöhne allerdings sehr empfindlich stört« (1053).

Genau in dieser Selbstanbetung sieht Eichendorff den babylonischen Götzendienst, der nun in der Revolution göttlich gerichtet wird. Goethe habe »sich ein Christentum zu seinem Privatgebrauch gebildet«, das

3 Joseph von Eichendorff, Werke, hrsg. v. Hartwig Schultz, Bd. 6, Geschichte der Poesie. Schriften zur Literaturgeschichte, Frankfurt am Main 1990. Die literaturwissenschaftlichen Schriften werden im Folgenden nur mit Seitenzahl zitiert.

man freilich kaum noch so nennen könne; denn ob der Mensch »an Christ glaube oder Götz oder Hamlet, das sei eins« (1054). Und mit dieser »Weltfrömmigkeit« (1054) sei »Goethe der eigentliche Führer der modernen Kultur« (1055) geworden; er habe »ohne Zweifel am besten erreicht, was diese vom positiven Christentum abgewandte Poesie aus sich heraus selbst erreichen konnte: die vollendete Selbstvergötterung des emanzipierten Subjekts« (1056). Eichendorff lobt den Dichter Goethe in den höchsten Tönen, aber mit stetem Bedauern, dass ihm »durch die Ungunst der Zeiten der rechte *Inhalt* abhanden gekommen« (1056) sei, nämlich das positive Christentum. Der Idealist Schiller und der Naturdichter Goethe hätten, »jeder von seiner Seite, die große Aufgabe fast bis zur Lösung geführt; es fehlte nur noch die Stimme, die es wagte, das Zauberwort auszusprechen, um die *höhere* Vermittlung beider Ansichten zur Erscheinung zu bringen« (1058). Hier ist es also wieder, das »Zauberwort« aus den Sonetten über ›1848‹, der »Zauberspruch«, der die revolutionäre Katastrophe verhindern könnte, der aber leider allgemein »vergessen« wurde.

Es kann nicht zweifelhaft sein, dass es für Eichendorff die christliche Religion ist, die von den »Altliberalen« als biederen Nachfolgern Schillers oder Goethes »vergessen« oder aktiv beseitigt wurde und die allein, wie es in ›Will's Gott‹ heißt, das »Verwildern« der »Welt« hätte verhindern können. Denn nach dem Sturz der »Götzenbilder« wird in Eichendorffs Vision »auf den Trümmern« das »Kreuz« stehen bleiben, das »den freien Söhnen« erst wirklich einen »neuen Bau« ermöglichen wird. »Das sündengraue Alte«, das dann »gerichtet« sein wird, ist für Eichendorff genau jene »Selbstvergötterung des emanzipierten Subjekts«, die im »Hexentopf« der ›Altliberalen‹ zum explosiven »Zeitgeist« der Jungdeutschen zusammengerührt wurde. Auch Goethe hat schon in seinen Reaktionen auf die Französische Revolution, etwa im ›Groß-Cophta‹, die Dekadenz der herrschenden Schicht für die Katastrophe mit verantwortlich gemacht.[4] Von Eichendorff wird er nun in diesem Sinne selbst mit in Haftung genommen.

Und so erklären sich auch die engen Bezüge in Eichendorffs Sonetten über ›1848‹ zu Goethes Sonett-Zyklus, der doch eigentlich der Liebe gilt. In dem programmatischen Eingangsgedicht ›Mächtiges Über-

4 Vgl. meinen Aufsatz: Cophtisches bei Goethe, in: Neophilologus 82 (1998), S. 259-278.

raschen‹ gestaltet Goethe jedoch ein gewaltiges Naturbild, das Eichendorff für seinen Zweck aufgreifen kann: »Ein Strom« stürzt bei Goethe vom Gebirge herab, wird aber durch »Berg und Wald«, die ein Sturm in seinen »Lauf« wirft, gehemmt und »begrenzt«. Eine potentiell katastrophale Naturkraft mit ihren »Wirbelwinden« hat eine andere Naturgewalt, den herabstürzenden Fluss, derart »zum See zurückgedeichet«, dass sich in dem ruhigen Wasser die »Gestirne« spiegeln und in diesem optischen »Blinken« zwischen Himmel und Erde quasi ästhetisch »ein neues Leben« entsteht. Es ist ein Bild der klassischen Ausgewogenheit oppositioneller Kräfte. Dem widerspricht nun Eichendorff mit ›Kein Pardon‹ entschieden. Er übernimmt zwar das Bild von den herabstürzenden Strömen im Sturm für die aktuelle politische Lage:

> Denn Deutschland dunkelt tief in Ungewittern,
> Wo alle Quellen, Bäche, zorngeschwollen
> Als Ströme donnernd von den Höhen rollen,
> Und Blitze, was der Sturm verschont, zersplittern.

Aber während bei Goethe die Elementarkräfte sich schließlich ästhetisch selbst regulieren und die bedrohliche Überschwemmung naturhaft »zurückgedeichet« wird, steht für Eichendorff fest:

> Die Ströme werden nimmer rückwärts stauen,

vielmehr wird alles zerstört werden,

> Bis All' erkannt demütig in dem Grauen
> Den einen König über allen Thronen.

Ohne Gottesbezug gibt es kein »Zauberwort«, das die verdiente Katastrophe aufhält, die aus jenem innerweltlichen Denken heraus entstanden ist, das die elementaren und animalischen Naturgewalten glaubte rein ästhetisch oder natürlich beherrschen zu können.

Wie eng Eichendorffs Sonett ›Kein Pardon‹ auf Goethes ›Sonette‹ antwortet, zeigen auch die zitierten Posaunen des Weltgerichts:

> Am jüngsten Tag, wenn die Posaunen schallen
> Und alles aus ist mit dem Erdeleben,
> Sind wir verpflichtet Rechenschaft zu geben

Das steht nicht etwa bei Eichendorff, sondern in Goethes ›Warnung‹, die sich dann aber spaßhaft an die Geliebte richtet, sie möge ihn doch nicht

so viele Liebesworte machen lassen, weil sonst, wenn er sie einst verantworten müsse, »der jüngste Tag zum vollen Jahre« werde. Auf diese Ironie reagiert Eichendorff direkt und heftig:

Heraus, ihr Schriftgelehrten, Hochmutstollen!
An euch ist der Posaunenruf erschollen,
Vor dem die Schlechten und Gerechten zittern.

Gewiss sind mit diesen »Schriftgelehrten« zunächst die altliberalen oder jungdeutschen Tagesschriftsteller und Sudelköche des Zeitgeists gemeint. Mit den konkreten Bezügen auf Goethes ›Sonette‹, die von dem wiederholten Bezug auf den ›Zauberlehrling‹ im ersten und vierten Gedicht unterstützt und gerahmt werden, deutet Eichendorff aber auch an, wen er als »Führer der modernen Kultur« dafür mit verantwortlich macht.

Für Goethe ist die sonst ungeliebte Form des Sonetts eine Möglichkeit, die Ungebundenheit der Liebe ästhetisch zu bewältigen:

Ganz ungebunden spricht des Herzens Fülle

Gerade deshalb sei die starre Sonettform für die Liebesdichtung geeignet:

Das Allerstarrste freudig aufzuschmelzen
Muß Liebesfeuer allgewaltig glühen.

Das ist wieder das Gleichgewichts- und Ausgleichsdenken der Weimarer Klassik, das sich in der Kunst auch auf das Verhältnis von Inhalt und Form erstreckt. Aber die Harmonie ist doch immer nur eine ästhetische. Im letzten Sonett lässt Goethe das liebende »Mädchen« diesen Einwand formulieren:

Der Dichter pflegt, um nicht zu langeweilen,
Sein Innerstes von Grund aus umzuwühlen;
Doch seine Wunden weiß er auszukühlen,
Mit Zauberwort die tiefsten auszuheilen.

Da ist es schon wieder, das »Zauberwort«, das angeblich die Probleme bewältigen kann. Es ist aber bei Goethe das poetische Wort, das dem Dichter die ästhetische Distanz zur Wirklichkeit schafft und in der gebunden-bindenden Kunst die ungebundene Realität überwinden kann.

Genau diese Kunstreligion, die eine positive Religion überflüssig macht, wird von Eichendorff als wesentliche Zutat zum Hexentrank des liberalen Zeitgeists erkannt und kritisiert.

Allerdings ist sich auch Goethe schon der Vergeblichkeit solcher Bindemittel in Bezug auf die Wirklichkeit bewusst gewesen. Er lässt den »Dichter« sich selbstironisch mit einem »Feuerwerker« vergleichen, der »ausgelernt« habe, »wie man nach Maßen wettert«:

> Allein die Macht des Elements ist stärker,
> Und eh' er sich's versieht, geht er zerschmettert
> Mit allen seinen Künsten in die Lüfte.

Wie beim Hinweis auf den »jüngsten Tag« in ›Warnung‹ ist aber auch diese Erkenntnis von der realen Ohnmacht der Kunst nur spaßhaft gemeint, indem sie die Geliebte gegen ihre vorgebrachten Bedenken dennoch von der unkontrollierbaren Macht der Liebe überzeugen soll. Wenn Eichendorff daraus in ›Die Altliberalen‹ das sich selbst »in die Lüfte« Sprengen wörtlich zitiert, dann geht bei ihm aber nicht nur die Dichtkunst, sondern eine ganze Welt »mit allem Plunder« in Bruch. Während bei Goethe das poetische »Zauberwort« die »Macht des Elements« zwar nicht in der Wirklichkeit, aber doch in der Kunst kontrolliert, betont Eichendorff, dass für den geistigen Sprengstoff der Realität ein kräftigerer und bindenderer »Zauberspruch« nötig wäre, den man aber leider völlig »vergessen« hat.

Die Frage ›Wer rettet?‹ beantwortet das fünfte Eichendorff-Sonett mit Hinweis auf die zerstörerische, aber gerade dadurch auch erneuernde Kraft der Elemente:

> Es ist den frischen hellen Quellen eigen,
> Was alt und faul, beherzt zu unterwühlen

Und auch »das Feuer« und »der Sturm« vernichten schließlich alles, »was sich hochmütig nicht will neigen«. Das »Wogenrauschen« und die »Flammen« sind aber nur die Begleiterscheinungen des göttlichen Weltgerichts. Erretten kann daher auch nur das »Erbarmen« Gottes. Und diese Rettung bietet im sechsten und letzten Sonett ›Das Schiff der Kirche‹. Noch einmal greift Eichendorff das Bild der Überschwemmung auf: »Ein wilder Strom entfesselter Gedanken« hat alles, was die »Väter fromm gebaut«, vollständig »verschlungen«. Und dieser »Strom« wird eben nicht, wie bei Goethe, von natürlichen Hindernissen aufgehalten

oder durch die Sonettkunst ästhetisch gebunden, sondern »wühlt sich breit und breiter ohne Schranken«. Er wird schließlich zum alles bedeckenden und verschlingenden »Meer« ohne »alle Rettungsufer«. Wenn der Zeitgeist derart alles überflutet und eingenommen hat und scheinbar keine Alternative mehr lässt, dann kommt unter einem »Friedensbogen« dennoch »ein Schiff dahingezogen«, das »die empörten Wogen« nicht erreichen können, nämlich das »Schiff der Kirche«, das auf jedem Meer schwimmen kann.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass die letzten drei Gedichte des Zyklus über ›1848‹ keine Sonette mehr sind. Die Kunstbindung kann für Eichendorff die Auflösung eben doch nicht verhindern. Er kehrt daher zur einfacheren Liedform zurück, um zu mahnen, man möge nur »Gott walten« lassen, und um zuletzt recht sarkastisch die »Familienähnlichkeit« zwischen Hunden und Deutschen zu betonen: sie »apportieren« nach Kommando, fallen gemeinsam über den schwächsten »Bruder« her,

Und beiden gebührt die Peitsche.

Damit wird die klassische Illusion der autarken und selbstverantwortlichen Persönlichkeit, jedenfalls für die Masse der Mitschwimmer im Strom des revolutionären Zeitgeists und im Einheitsmeer der unchristlichen Weltanschauung, endgültig verabschiedet. Das »Ideal der Humanität« ohne Gott ist für Eichendorff unerreichbar; es endet in Chaos und Zerstörung.

Die Ereignisse von 1848 waren in Eichendorffs Sicht kein einmaliges Phänomen, sondern eine periodisch wiederkehrende Verwilderung, und zwar nicht erst derjenigen von 1830 oder 1789. In seiner Schrift ›Zur Geschichte des Dramas‹ wendet er den ›Zauberlehrling‹ im selben Sinne auch schon auf den Verlauf der Reformation an: »Vergebens stemmten sich jetzt die erschrockenen Führer der Reformation selbst diesen wilden Wassern entgegen. Es erging ihnen wie Goethe's Zauberlehrling, der, weil er die alte Formel vergessen, die Geister, die er heraufbeschworen hat, nicht wieder zu bannen vermag« (653). Nur die alte Formel des Glaubens kann nach Eichendorffs fester Überzeugung die selbstbeschworenen Geister der Zerstörung und Auflösung immer wieder bannen. Der Versuch der Selbsterlösung, wie ihn Goethe betrieben habe, verfehle jedoch des Menschen »letztes Ziel« (1050).

Eichendorff hat Goethes Religiosität als reine Selbstvergottung gewiss nicht ganz gerecht beurteilt; und er weist in seiner ›Geschichte der

poetischen Literatur Deutschlands‹ selbst darauf hin, »daß bei zunehmendem Alter sein Widerwille gegen das Christentum an ätzender Schärfe verloren« (1054) habe. Aber den »Grundirrtum der Goethe'schen Poesie« (1055) sieht er dennoch in einer »Doktrin der Humanität« (1050) ohne positive Religion. Wohin eine solche »Glorifizierung der subjektiven Allmacht« (1051), wie Eichendorff sie der Weimarer Klassik wohl etwas zu einseitig vorwirft, tatsächlich führen kann, haben erst die säkularen Ideologien späterer Zeiten wahrhaft mörderisch belegt. Es müssen wohl wirklich immer wieder Hexentöpfe »in die Lüfte« fliegen, solange überhebliche Zauberlehrlinge »vorwitzig und vermessen« ihren eigenen Brei zusammenkochen wollen.

Jochen Strobel

Der Romantiker als homo academicus

August Wilhelm Schlegel in der Wissenschaft

> *Wie dem auch sey, da man sich einmal ins Wasser werfen muß, ehe man schwimmen gelernt hat, so mag man sich eben so gern dem Ganges anvertrauen, als dem Flüßchen des benachbarten Thales: dort stärkt einen wenigstens das Bewußtseyn eines kühnen Unternehmens.*[1]

Unter dem 24. April 1827 referiert Johann Wolfgang von Goethes Tagebuch gewohnt lakonisch:

> Anmeldung des Herrn von Schlegel. […] Mit ihm spazieren gefahren ums Webicht. Mittag für uns. Abends Thee, mehrere Herren und Damen. Die Herren von Schlegel und dessen Reisegefährte Lassen. Ersterer zeigte schmale Rollen mit indischen Götterbildern und den ganzen Text zwey großer Gedichte.[2]

Und am folgenden Tag: »Gegen Abend Herr von Schlegel, welcher mir vielfache Auskunft in manchen literarischen und historischen Fächern gab.«[3]

Der renommierte Bonner Indologe August Wilhelm Schlegel stellt einem seiner einstigen Mentoren seine Forschungsergebnisse vor. Gegenüber seinem Sekretär Johann Peter Eckermann soll Goethe sich kurz nach diesem Besuch präziser geäußert haben – soll, denn hier beginnt

1 August Wilhelm Schlegel, Ueber den gegenwärtigen Zustand der Indischen Philologie. Geschrieben im Sommer 1819, in: Indische Bibliothek, Erster Band, Bonn 1823, S. 1-27, hier S. 15 f. – Der vorliegende Aufsatz basiert auf meiner Antrittsvorlesung an der Philipps-Universität Marburg am 17. Juni 2009. Für Hinweise danke ich Herrn Prof. Dr. Jürgen Hanneder (Marburg).

2 Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. III. Abtheilung: Goethes Tagebücher, 11. Band: 1827-1828, Weimar 1900, S. 49.

3 Ebd.

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-014 | CC BY-NC-SA 4.0

bereits die Rede über A.W. Schlegel zur Skizze einer Biographie des Verdachts und des Gerüchts zu werden, der dritte Teil von Eckermanns ›Gesprächen mit Goethe‹ gilt seinem Authentizitätsgrad nach als umstritten.[4] Eckermann überliefert den Verlauf jenes Abends so:

> Alles in Weimar, was irgend Namen und Rang hatte, war dazu eingeladen, so daß das Getreibe in Goethes Zimmern groß war. Herr von Schlegel war ganz von Damen umringt [...]. [Er] war höchst sauber angezogen und höchst jugendlichen, blühenden Ansehens, so daß einige der Anwesenden behaupten wollten, er scheine nicht unerfahren in Anwendung kosmetischer Mittel. Goethe zog mich in ein Fenster. ›Nun? Wie gefällt er Ihnen.‹ Noch ganz so, wie sonst, erwiderte ich. ›Er ist freilich in vieler Hinsicht kein Mann, fuhr Goethe fort; aber doch kann man ihm, seiner vielseitigen gelehrten Kenntnisse und seiner großen Verdienste wegen, schon etwas zu Gute halten.‹[5]

Dieses letzte Zitat ist für das Bild August Wilhelm Schlegels bis heute charakteristisch – seine literarischen Texte sind vergessen. Den kritischen bis diffamierenden Zuschreibungen, die die Person Schlegels bis in die jüngere Vergangenheit hinein erfahren hat, soll zunächst weiter nachgegangen werden (I.), ehe aus dem Blickwinkel einer kulturwissenschaftlichen Wissen(schaft)sgeschichte (II.) ein Porträt des Gelehrten Schlegel gezeichnet wird. Bei Pierre Bourdieu verweist die Figur des Homo academicus stets vom Habitus des einzelnen Akteurs auf die Zwänge des wissenschaftlichen Feldes zurück[6] – in diesen Kontext soll das Schlegel-Porträt gerückt werden. Bereits mit seinen Jenaer und Berliner Vorlesungen steht Schlegel an der Schwelle zu einer disziplinenbildenden modernen Wissenschaftspraxis (III.), doch erst als ordentlicher Professor in Bonn bescheinigt man ihm jenen Gelehrten-Habitus, zu dem sich das äußere Bild des seine Eitelkeit zur Schau Stellenden und künstlerisch Impotenten hervorragend fügt (IV.). Dieses vor allem auf

4 Vgl. Heinz Schlaffer, Einführung, in: Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben, hrsg. von Heinz Schlaffer (= Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter u.a., Band 19). München/Wien 1986, S. 701-729, hier S. 719-725.

5 Eckermann, Gespräche (Anm. 4), S. 562.

6 Vgl. Pierre Bourdieu, Homo academicus. Frankfurt am Main 1988, passim.

Goethe und bekanntlich auf Heine zurückgehende Bild ist folglich nicht nur literaturgeschichtlich (›poesieloser Romantiker‹), sondern auch innerhalb einer Geschichte des Gelehrten (›geckenhafter Sonderling‹) zu verorten. Als Begründer der Indologie war Schlegel moderner Wissenschaftler und Wissenschaftsmanager (V.) – ohne auf populärwissenschaftliche Synthesenleistungen zu verzichten (VI.). Auch der späte Schlegel hat sich indessen von seiner Schwellenposition zwischen der romantischen Wissenschaft und der des 19. Jahrhunderts nicht völlig gelöst (VII.). Weder lässt er sich auf den ›ewigen‹ Romantiker festlegen, noch ist die biographische Zäsur des Wechsels nach Bonn für die zeitliche Markierung eines epistemischen Bruchs in Schlegels Werk tauglich.

I. Literaturgeschichte des Gerüchts: Die ›Impotenz‹ des Romantikers

War Friedrich Schlegels Karriere als Privatdozent an der Universität Jena kurz und skandalumwittert, so ist sein älterer Bruder nicht zuletzt als Gelehrter im kulturellen Gedächtnis präsent geblieben, obgleich er in der Wissenschaftsgeschichte einen wesentlich schwächeren Eindruck hinterlassen hat als Friedrich Schlegel in der Geschichte der Literatur und der Philosophie. Signifikant ist aber – bei allem Lob des Gelehrten – Goethes Anspielung auf Schlegels defizitäre Männlichkeit, die die Münchner Goethe-Ausgabe kommentiert und damit den alten Streit zwischen Klassikern und Romantikern bis heute, aus der Weimarer Perspektive und zuungunsten Schlegels, fortführt:

> Der einundfünfzigjährige A.W. Schlegel hatte 1818 die siebenundzwanzigjährige Sophie Paulus, die Tochter des Heidelberger Theologen Heinrich Paulus, geheiratet. Die Ehe wurde bereits 1819 geschieden, wobei Schlegels Impotenz vor Gericht als Grund genannt und dadurch öffentlich bekannt wurde.[7]

Soweit, so fehlerhaft, denn Schlegel ist von seiner jungen Gattin tatsächlich nie geschieden worden.[8] Dass sie indessen das Elternhaus nicht

7 Heinz Schlaffer, [Stellenkommentar], in: Eckermann, Gespräche (Anm. 4), S. 811.

8 Josef Körner, [Stellenkommentar], in: Briefe von und an August Wilhelm Schlegel, gesammelt und erläutert durch Josef Körner, 2 Bände, Zweiter Band, Zürich u.a. 1930, S. 157. [Künftig zitiert als: Körner Br I und Br II].

verlassen hat, trifft zu. Die Universitätsgeschichte, die sich bis vor einiger Zeit der Monumentalisierung des heroischen Gelehrten annahm, weiß von diesem Skandal zu berichten oder besser zu fabulieren. So schreibt etwa Friedrich von Bezold 1920 in seiner Geschichte der Bonner Universität von einer »verspätete[n] Leidenschaft […] [des] alternden Gelehrten«.[9]

Weniger diskret äußert sich Walter F. Schirmer 50 Jahre später, anlässlich des nächsten Bonner Universitätsjubiläums. Er beklagt Schlegels »kuriose Eitelkeit« und stellt fest:

> Menschlich ist die Bonner Zeit eine Kette von Enttäuschungen, wenn auch oft selbstverschuldeten, im Grund eine große Tragikomödie. Denn Schlegel paßte nicht zum Professor, paßte nicht nach Bonn, paßte nicht zum Ehemann.[10]

Folie aller wissenschaftsgeschichtlichen Abrechnungen mit A.W. Schlegel ist diejenige Heinrich Heines in der ›Romantischen Schule‹, die die Unfruchtbarkeit der Romantik, selbst noch verglichen mit dem viel kritisierten Rationalismus, karikiert, also in die Romantik-Kritik Friedrich Nicolais, August von Kotzebues und Johann Heinrich Voß'[11] 30 Jahre danach erneut einstimmt, wenn von Schlegels Eheschließung die Rede ist:

> Es war eine symbolische Ehe, die Romantik vermählte sich gleichsam mit dem Rationalismus; sie blieb aber ohne Früchte. Im Gegenteil, die Trennung zwischen der Romantik und dem Rationalismus wurde dadurch noch größer, und schon gleich am andern Morgen nach der Hochzeitnacht lief der Rationalismus wieder nach Hause, und wollte nichts mehr mit der Romantik zu schaffen haben. Denn der Rationalismus, wie er denn immer vernünftig ist, wollte nicht bloß symbo-

9 Friedrich von Bezold, Geschichte der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität von der Gründung bis zum Jahr 1870, Bonn 1920, S. 71.

10 Walter F. Schirmer, August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), in: Bonner Gelehrte. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaften in Bonn. Sprachwissenschaften, Bonn 1979, S. 11 f.

11 Vgl. Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromantischen Bewegung, hrsg. von Rainer Schmitz, Göttingen 1992.

> lisch vermählt sein, und sobald er die hölzerne Nichtigkeit der romantischen Kunst erkannt, lief er davon.[12]

Der Verdacht der Impotenz und/oder der Homosexualität, der Ruch weltmännischer Eitelkeit und/oder weltfremder Pedanterie fiel und fällt seit 200 Jahren auf Schlegel, so dass es hier nicht etwa um den Menschen, sondern um die »wissenschaftliche Persona« gehen soll,[13] die mit einer aus der Perspektive der Germanistik oder auch der Komparatistik bis heute exotischen Disziplin verbunden ist, nämlich der Indologie, jener Wissenschaft also, deren Begründer in Deutschland August Wilhelm Schlegel an der 1818 eröffneten Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn war. Sie begriff sich als Teildisziplin der Orientalistik, die sich damals selbst im Umbruch befand, die sich von der Theologie zu emanzipieren und als eigenständiges Fach auszuprägen begann.[14]

Die Schlegel-Kritik Goethescher und auch Heine'scher Provenienz verabreicht dem einstigen Protagonisten von Jena genau jene Tiefschläge, die er einst selbst ausgeteilt hatte; Heine spielt unverhohlen auf den ›Vatermord‹ Schlegels an seinem einstigen Mentor Bürger an, wenn er behauptet, jener habe seine Berühmtheit »eigentlich nur durch die unerhörte Keckheit [erlangt], womit er die vorhandenen literarischen Autoritäten angriff.«[15] Die Konzentration auf den Bereich der Sexualität jedoch greift einen Diskurs auf, der um 1800 den eigentlichen Tabubruch im Bereich romantischer Geselligkeit konstituiert hatte, und zwar

12 Heinrich Heine, Die romantische Schule, in: ders., Sämtliche Schriften, hrsg. von Klaus Briegleb, Dritter Band, München 1997, S. 357-504, hier S. 419; zu Heine und Schlegel in Bonn vgl. Christian Liedtke, Schlegel, Byron, Drachenfels. Harry Heine an der Universität Bonn, in: Auf den Spuren Heinrich Heines, hrsg. von Ingrid Hennemann Barale und Harald Steinhagen, Pisa 2006, S. 19-39; Werner Hesse, Heine und Schlegel. Ein Culturbild aus der ersten Zeit der Bonner Universität, in: Allgemeine Zeitung 1880, Nr. 173-176.

13 Zum Begriff vgl. Theresa Wobbe, Umbrüche in Wissenschaft und Geschlechterordnung: Max Weber im »Lebensbild« Marianne Webers, in: Gelehrtenleben. Wissenschaftspraxis in der Neuzeit, hrsg. von Alf Lüdtke und Reiner Prass, Köln u.a. 2008 (= Selbstzeugnisse der Neuzeit 18), S. 65-86, hier S. 66.

14 Zur wissenschaftlichen Etablierung der Orientalistik, aus deren Sicht die Indologie allerdings einen etwas exzentrischen Sonderfall bildet, vgl. die grundlegende Monographie von Sabine Mangold, Eine ›weltbürgerliche Wissenschaft‹. Die deutsche Orientalistik im 19. Jahrhundert, Stuttgart 2004, S. 44.

15 Heine, Romantische Schule (Anm. 12), S. 412.

in einer Analogiebildung von poetischem Text und Lebenskunst. Friedrich Schlegels ›Lucinde‹ konnte in puncto romantischer Liebe und sexueller Freizügigkeit als Analogon zur Liaison Friedrich Schlegels mit der damals noch nicht geschiedenen Dorothea Veit oder Schellings mit Caroline Schlegel gelesen werden. An Ludwig Tieck ist zu denken, der jahrzehntelang in einer Menage à trois mit seiner Gattin und der Gräfin Henriette von Finckenstein zusammenlebte – der leibliche Vater einer seiner Töchter war offenbar ein Freund des Hauses – , man könnte an Clemens Brentanos obsessive Beziehungen mit seinen Ehe- und anderen Frauen denken oder an Novalis' minderjährige Verlobte. Die Romantikforschung des 20. Jahrhunderts versäumte es nicht, diese und andere Skandale aufzutischen.

Josef Körners monumentale dreibändige Briefedition ›Krisenjahre der Frühromantik‹ meint mit Krise nicht nur das Zerbrechen des Jenaer Kreises, das Ende des romantischen Symphilosophierens, sondern beleuchtet fast voyeuristisch Beziehungsprobleme der Protagonisten. Der Briefwechsel, so Körner,

> illustriert in überraschender und durchaus nicht erfreulicher Weise die laxe Privatmoral der romantischen Runde, die schon den keineswegs prüden Ludwig Tieck erschreckt hat, als er im Herbst 1799 erstmals nach Jena kam.[16]

A.W. Schlegel ist dabei der Verlierer: seine Frau Caroline betrügt ihn und lässt sich von ihm scheiden, um statt dessen ihren Liebhaber Schelling zu ehelichen; eine Affäre Schlegels mit Tiecks verheirateter Schwester Sophie ist so notorisch wie unglücklich.[17] Welche Rolle Schlegel privatim bei Germaine de Staël spielte, deren Kinder er unterrichtete und die ihn nach der ersten Begegnung nicht gerade wohlwollend charakte-

16 Vgl. Josef Körner, Einleitung, in: Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis, hrsg. von Josef Körner, Erster Band, Bern/München ²1969, S. VII-XXIV, hier S. XVII.

17 Vgl. ebd., S. XV ff. So schreibt Körner etwa über Sophie Tieck-Bernhardi: »Ein Vampyrweib, das alles, was in seine Nähe kommt, bis zur Blutleere aussaugt: Gatten, Brüder, Freunde; eine abgefeimte Lügnerin, die alles nach ihrem Sinn und Nutzen zurechtbiegt und offenbar immer verstanden hat, ihrer Umgebung den Glauben an diese Märchen einzugeben« (ebd., S. XVII).

risierte, bleibt ungeklärt, vielleicht spielte er einfach gar keine, doch wurde auch hierüber spekuliert.[18]

Jedenfalls vermengt der Spott über Schlegel zweierlei, meint die angebliche physische Kraftlosigkeit zugleich das Fehlen der dichterischen Potenz, das ihm und seinem Bruder etwa auch Goethe an manchen Stellen ankreidet.[19] Hinter der Behauptung vom unmännlichen Schlegel steckt das Romantikerbild der Romantikgegner. Schlegel »muß jetzt stellvertretend für die künstlerische Ohnmacht und Impotenz der [romantischen] Schule büßen.«[20] Den »Skandal der nicht vollzogenen und schon in der Hochzeitsnacht gescheiterten Ehe« Schlegels hat Heine, »zur Darstellung von Unfruchtbarkeit, Impotenz und Resonanz- wie Kommunikationsverlust der Romantik verwendet.«[21] Durch das Œuvre des angeblich unpoetischen Schlegel geht bereits der Riss des klassischen Bildungsideals, das dem Eleven, auch dem Wissenschaftler, die Harmonie von rationalem Zugang zu Fachwissen und zugleich emotionalem Zugang zum ästhetischen Objekt abverlangt – eine Quadratur des Kreises, die man dem vermeintlich kopflastigen Schlegel nicht zutrauen mochte.

Erich Schmidt, Großgermanist des frühen 20. Jahrhunderts, selbst am Hof des letzten deutschen Kaisers verkehrend und somit für repräsentationale Gesten eigentlich sensibilisiert, tut Schlegels dichterisches Hauptwerk, das Drama ›Ion‹, als »blutlos und lendenlahm« ab.[22] Der Germanist Otto Höfler macht August Wilhelm Schlegel in den 1970er-Jahren noch einmal zu dem Romantiker schlechthin, wozu sich, wieder-

18 Vgl. Bernard von Brentano, August Wilhelm Schlegel. Geschichte eines romantischen Geistes, Stuttgart 1943, S. 84-109.

19 Zu Goethes ›Verhältnis‹ zu A.W. Schlegel vgl., aus einseitig goethefreundlicher Sicht, Hartmut Fröschle, Goethes Verhältnis zur Romantik, Würzburg 2002, S. 161-198.

20 Gerhard Höhn, Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk, Stuttgart/Weimar ^{3}2004, S. 316.

21 Wolfgang Frühwald, Der Zwang zur Verständlichkeit. August Wilhelm Schlegels Begründung romantischer Esoterik aus der Kritik rationalistischer Poetologie, in: Die literarische Frühromantik, hrsg. von Silvio Vietta, Göttingen 1983, S. 129-148, hier S. 144.

22 Zitiert nach Otto Höfler, Homunculus – eine Satire auf A.W. Schlegel. Goethe und die Romantik, Wien u.a. 1972, S. 20.

um aus Sicht des Goetheaners, das Fehlen eines eigentlich künstlerischen Werkes genau fügt.[23]

Offensichtlich ist das Bild des Wissenschaftlers Schlegel nach wie vor überdeckt von dem des impotenten Romantikers, selbst in der Wissenschaftsgeschichtsschreibung gegen Ende des 20. Jahrhunderts ist das noch so – es beginnt sich heute zu ändern in Arbeiten zur Geschichte der Orientalistik bzw. von Orient-Bildern. Grund dieser Verzögerung dürfte nicht nur ein spät einsetzendes Interesse an der Metaebene einer Historiographie des Wissens und der Wissenschaften sein, sondern die in Schlegels exemplarischem Lebenslauf geradezu notwendig zutage tretende Überlagerung der früheren, diskursiv sehr wirkmächtigen Person im Vergleich zu späteren, kaum wirkungsträchtigen.

Das vorläufige Fazit lautet: Zwar ist der Wissenschaftler Schlegel im kulturellen Gedächtnis präsent, doch ist dieses Bild teils noch überdeckt durch den ›romantischen‹ Schlegel der Klatschgeschichten, durch den Anti-Weimarischen Agenten.[24] Es ist bis heute nicht gelungen, die wissenschaftlichen Leistungen Schlegels im Zeitkontext zu würdigen, ohne dass sich die alten Verdikte gegen den ›Romantiker‹ einschleichen.

II. Wissensprozesse – Gelehrtenleben: Wissenschaftsgeschichte als Kulturgeschichte

Die weiteren Überlegungen dienen nicht der Rettung einer verunglimpften Person, sie berühren vielmehr exemplarisch anhand der, wie sich zeigen wird, wichtigen Übergangsfigur Schlegel Rahmenbedingungen wissenschaftsgeschichtlicher Erkenntnis, die zwar von der Einzelperson ausgeht, aber weder Biographik noch traditioneller Universitätsgeschichte allein verpflichtet ist. Unternommen wird im Folgenden die Überblendung des Romantiker-Bildes mit einer dazu zunächst disparat erscheinenden diskursiven Ordnung und dem ihr korrespondierenden

23 Vgl. ebd. Mit angeblich philologischer Beweisführung, tatsächlich mittels eines Re-entry von Diffamierungen der Person Schlegels in den Text von Goethes ›Faust II‹, versucht Höfler in dem auch hinsichtlich seiner Geschlechtsmarkierung rätselhaften Homunculus ein verschlüsseltes Schlegel-Porträt zu erkennen und führt dies auf 300 Seiten aus.

24 Vgl. noch: Fröschle, Goethe (Anm. 19).

sozialen Feld, nämlich der modernen Wissenschaft, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsteht.

Zwei Stoßrichtungen sind zu verfolgen: *Zum einen* ist nach den Praktiken Schlegels im Rahmen einer zeitgenössischen ›Gelehrtenkultur‹ zu fragen, etwa nach »konkrete[n] Praktiken und Techniken der Wissenschaft«,[25] und zwar im Kontrast zu dem schon angedeuteten, seit langem vorherrschenden Schlegel-Bild. Wissenschaftler in der Definition einer neuen Gelehrtengeschichte sind »belesene Menschen, die in dem Ruf stehen, sich ein weit gespanntes Wissen anzueignen und zugleich beharrlich Neues – vielleicht die Wahrheit – zu ergründen, aber auch Gegebenes zu verbessern oder wirksamer zu machen.«[26]

War Schlegel ein (Universal-) Gelehrter der Vormoderne, der es verstand, das frühromantisch-transzendentale Ideal der Poesie auch in den wissenschaftlichen Diskurs hinüberzuretten – oder doch (auch) ein moderner Wissenschaftler, ein Experte und Homo academicus?[27] Diesen definiert Pierre Bourdieu als Fachgelehrten, der im Gegensatz zu den »Free lancers«, Schriftstellern und Künstlern, eine dominante Stellung im Feld der Kulturproduktion einnimmt.[28]

Zum zweiten aber sollen Schlegels Allianzen mit dem Wissenschaftsbetrieb auf ihre Produkte hin durchleuchtet werden: Inwiefern gleichen oder unterscheiden sich die Texte, die aus Schlegels akademischen und auch aus den öffentlichen Vorlesungen in Jena und Berlin um 1800 hervorgingen, von denjenigen Arbeiten, die von seiner wissenschaftlichen Tätigkeit in Bonn seit 1818 zeugen? Spiegelt sich in Schlegels wissenschaftlichem Werk ein epistemischer Bruch wider, den die Wissenschaftsgeschichte in der Zeit um 1800 situieren will – oder bleiben Schlegels Bonner akademische Bemühungen ganz im Geist der Roman-

25 Lüdtke/Prass, Einleitung: Gelehrtenleben. Wissenschaftspraxis in der Neuzeit, in: dies., Gelehrtenleben (Anm. 13), S. 1-29, hier S. 25.

26 Lüdtke/Prass, Gelehrtenleben (Anm. 13), S. 1.

27 Vgl. Bourdieu, Homo academicus (Anm. 6), passim; Bourdieu unterscheidet die Universitätsprofessoren als Inhaber einer »dominante[n] Position innerhalb des Feldes der Kulturproduktion« »von den Positionsinhabern der am wenigsten institutionalisierten und zugleich häretischen Tendenzen am stärksten ausgesetzten Sektoren dieses Feldes (insbesondere von den Schriftstellern und den Künstlern, die in Abhebung von den Universitätsangehörigen als ›freie‹ oder *free lance[r]s* bezeichnet werden« (S. 82).

28 Ebd.

tik befangen?[29] Aus dem Blickwinkel einer disziplinären Geschichte der Germanistik musste Schlegel ein Außenseiter oder besser Vorläufer bleiben, da er 1815 die ›Altdeutschen Wälder‹ der Brüder Grimm mit dem Argument ablehnend rezensierte, das Buch sei nur für »Kenner« geschrieben. Schlegel gebe sich damit als »Gelehrte[r] alten Schlages« zu erkennen, der ein breites, gebildetes Publikum ansprechen möchte, statt auf den Dialog des Fachpublikums zu setzen.[30] Zum Anachronismus innerhalb der entstehenden deutschen Literaturwissenschaft wird Schlegel erklärt, indem man konstatiert, Subjekt der Literaturgeschichte bleibe bei den Brüdern Schlegel die Poesie selbst,[31] nicht der (National-)Geist, nicht ein soziologisch greifbares Individual- oder Kollektivsubjekt Autor.

In der Kombination der beiden zuletzt angesprochenen Fragerichtungen wird Wissenschaft, wie in jüngerer Vergangenheit zunehmend üblich, als kulturelle Praxis begriffen oder Wissenschaftsgeschichte als Geschichte von Kulturen des Wissens.[32] Eine »kulturalistisch informierte Wissenschaftsgeschichte«[33] kann dazu beitragen, disparate Schlegel-Bilder zu analysieren, ohne sie integrieren zu müssen.

Die methodischen Grundlagen für solche Überlegungen stellen Historische Anthropologie, Wissenssoziologie oder, im Dialog zwischen Literatur und Wissenschaft, eine ›Poetologie des Wissens‹ bereit, wie sie zur Romantik etwa längst existiert.[34] Das Selbstverständnis der Frühromantiker lässt ein Wissenschaftskonzept erwarten, das als Fortset-

29 Vgl. Schirmer, Schlegel (Anm. 10).

30 Vgl. Rainer Kolk, Liebhaber, Gelehrte, Experten. Das Sozialsystem der Germanistik bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert, hrsg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp, Stuttgart/Weimar 1994, S. 48-114, hier S. 55 ff., Zitat S. 56.

31 Vgl. Klaus Weimar, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, München 1989, S. 256.

32 Vgl. Hans Erich Bödeker u.a., Einleitung, in: Wissenschaft als kulturelle Praxis 1750-1900, hrsg. von H. E. B. Göttingen 1999, S. 11-15; Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert, hrsg. von Ulrich Johannes Schneider, Berlin / New York 2008.

33 Michael Hagner, Ansichten der Wissenschaftsgeschichte, in: dass., hrsg. von M. H., Frankfurt am Main 2001, S. 1-39, hier S. 24.

34 Paradigmatisch sind zu nennen: Poetologien des Wissens, hrsg. von Joseph Vogl, München 1999; Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg 2004 (= Stiftung für Romantikforschung 26).

zung der Transzendentalpoesie mit anderen Mitteln zu bezeichnen wäre und zwischen den Diskursordnungen vermitteln könnte. A.W. Schlegel jedenfalls ist ein Grenzgänger zwischen Poesie und Wissen, der neben Übersetzungen und literarischen Texten eine große Anzahl kritischer, literaturtheoretischer und sprachwissenschaftlicher Arbeiten hinterlassen hat.[35] Um 1800 sind die Genres der Wissensvermittlung nicht fest gefügt, so dass die Sprache von Schlegels Berliner ›Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst‹ zurecht gelobt wird, seine Texte also ästhetisch genossen werden können[36] –, während Schlegel gleichzeitig mit einer gleichberechtigten Historisierung der antiken und der romantischen, also mittelalterlich-frühneuzeitlichen Literatur, auf innovative Weise komparatistische Literaturgeschichtsschreibung betreibt.

So verstandene Wissenschaftsgeschichte verzichtet auf lineare Geschichtsnarrative genauso wie auf eine ideengeschichtliche Abfolge der Erkenntnisse großer Männer, erzählt statt dessen Geschichten des Dissenses und der Konkurrenz.[37] Zu den Stars treten Außenseiter und Gescheiterte; beschrieben werden die Texte und die Sprache der Wissenschaft. Klatsch und Monographien dürfen als Quellen nebeneinander stehen, Zeugnisse von Zeitgenossen und persönliche Dokumente sind zu berücksichtigen. Beschränkte man sich auf eine Ideengeschichte der wissenschaftlichen Erkenntnisse großer Männer, dann müsste man einmal mehr untersuchen, wie sich August Wilhelm Schlegels Indologie zu den Vorgaben des jüngeren Bruders verhält.[38]

Das Bild des Romantikers und die durch konkretes Handeln einzugrenzende wissenschaftliche Persona Schlegel – das sind zwei Größen,

35 Vgl. den von York-Gothart Mix und Jochen Strobel herausgegebenen Tagungsband: Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten, Berlin / New York 2010 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 62 = (296)).

36 So schon Rudolf Haym: »[D]as meiste von dem, was noch heute den Körper der Aesthetik ausmacht – das Stoffliche sowohl wie die leitenden Ideen – findet sich bereits in dieser Schlegel'schen Kunstlehre, und in der richtigen Oekonomie, in echter und edler Popularität dürfte dieselbe alle ihre Nachfolgerinnen übertreffen.« (Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, Berlin 1870, S. 776.)

37 Vgl. Bödeker, Einleitung (Anm. 32).

38 Dazu vgl. A. Leslie Willson, A Mythical Image: The ideal of India in German Romanticism, Durham, N. C. 1964, S. 197-220.

die weder linear noch kausal aufeinander zu beziehen sind, die weder deckungsgleich sind noch konträr zueinander stehen. Überschneidungen werden festzustellen sein, und doch klaffen sie auseinander, das durch Heine beschriebene repräsentative Äußere des eitlen Professors,[39] das im 18. Jahrhundert stecken geblieben zu sein scheint oder gar an die Gelehrtensatire der Frühen Neuzeit erinnert, und die Praktiken eines Wissenschaftlers, der in jahrzehntelanger Kleinarbeit ein Forschungsfeld neu aufbaut, der sich als 50- und 60-Jähriger in einer sich wandelnden Wissenschaftslandschaft neu platzieren muss.

III. Schlegels frühe Vorlesungen: Kunstlehre, Literaturgeschichte, Enzyklopädik

Schlegel wird zunächst in Jena mit einer Vorlesungsreihe über philosophische Kunstlehre, dann aber mit öffentlich in Berlin und Wien abgehaltenen literatur-, vor allem dramengeschichtlichen Vorlesungen bekannt.[40] Es sind vorwiegend diese literaturhistorischen Vorlesungen, mit denen Schlegel national und sogar europaweit wirkt, vor allem freilich die durch ihn selbst publizierten Wiener ›Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur‹ von 1808.

Erst seit kurzem liegen im Druck Schlegels 1803 in Berlin ebenfalls öffentlich gehaltene ›Vorlesungen zur Encyklopädie‹ vor,[41] deren Thema zunächst auf die gelehrte Praxis der Aufklärung zurückzuverweisen scheint. Doch wendet sich Schlegel explizit gegen die Vorläufer[42] des

39 Vgl. unter IV.

40 August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über philosophische Kunstlehre, in: ders.: Vorlesungen über Ästhetik I, hrsg. von Ernst Behler (Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Erster Band.), Paderborn u.a. 1989, S. 1-178. (Künftig zitiert als: KAV I)

41 Vgl. August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über Encyclopädie, hrsg. von Frank Jolles und Edith Höltenschmidt (Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Dritter Band), Paderborn u.a. 2006. (Künftig zitiert als: KAV III)

42 Vgl. ebd., S. 6 f. Schlegels Wendung gegen Diderots Enzyklopädie: »Eine schon im Begriff der Encyklopädie liegende Forderung ist die, daß sie das ganze Gebiet menschlicher Erkenntnisse umfassen soll. Man hat sie im Deutschen ganz schicklich *Wissenschaftskunde* benannt, wobey aber bemerkt werden muß, daß Wissenschaft hier noch nicht in dem höheren Sinne genommen werden darf, für ein System, ein logisches Ganzes, worin alle Sätze in strenger Unterordnung unter einem Princip stehen [...]. Es läßt sich denken, daß manche solche Aggregate sehr zufällig entstanden sind, und daß sie durchaus keine Nothwendigkeit in sich tra-

18. Jahrhunderts und verortet sich auch nicht inmitten des um 1800 in Jena nicht seltenen fächerübergreifenden Vorlesungstyps einführenden Charakters.[43] Andreas B. Kilcher hat vielmehr gezeigt, dass sich eine enzyklopädische Tradition durch die gesamte Neuzeit zieht als »hervorragendes Beispiel einer Symbolisierungspraxis im Zwischenbereich von Literatur und Wissen«.[44] Ohne dass Literatur und Wissen überhaupt als konträre phänomenologische Typen benannt werden könnten, ist mit der Enzyklopädie ein lange Zeit fungibler Typus einer ›Poetologie des Wissens‹ (Vogl) gegeben. Die Rekonstruktion der enzyklopädischen Wissensformation stellt Beweismittel zur Verfügung gegen eine »Fortschrittstheorie, die den imaginären Zielpunkt der Neuzeit in einem von allen Mythen und Literaturen, von allen Poetiken und Rhetoriken geläuterten Wissen vermutet.«[45]

Schlegel war immer wieder als Übersetzer tätig – Übersetzung im weiteren Sinn schließt jede Art des interkulturellen Experiments ein, aber auch ein transdisziplinäres Experiment wie die Enzyklopädie, deren Übersetzungscharakter zwischen den Wissenschaften auf die Prozessualisierung von Wissen verweist, das es nicht mehr lediglich zu sammeln gilt.[46] Anders als zu Friedrich Schlegel, der in seinen einschlägigen Überlegungen alle Wissenschaften und Künste, also auch die Poesie, an

gen auf solche Art als für sich bestehend fortzudauern. […] Ein für die ächte Gründlichkeit sehr verderbliches Beyspiel eines solchen Zusammentragens einer Menge von Kenntnissen aus einer Menge von Wissenschaften aufs Gerathewohl giebt das berühmte Französische Werk ab, welches man unter dem Namen der großen Encyklopädie kennt. Es ist in der Form eines Lexicons abgefaßt, welche schon auf eine einzelne Wissenschaft angewandt, das zusammengehörige auseinander reißen und die natürliche Ordnung und Gliederung zerstören muß; welche überdieß von dem niedrigsten Gesichtspunkte, dem des Buchstabens, ausgeht […].«

43 Vgl. Jonas Maatsch, Jenaer Vorlesungen zur Enzyklopädie und Wissenschaftskunde, in: ›Gelehrte‹ Wissenschaft. Das Vorlesungsprogramm der Universität Jena um 1800, hrsg. von Thomas Bach u.a., Stuttgart 2008 (= Pallas Athene 28), S. 125-140.

44 Andreas B. Kilcher, *mathesis* und *poiesis*. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000, München 2003, S. 16, vgl. auch S. 17.

45 Ebd., S. 19.

46 Vgl. Walter Schmitz, »Deutsche Größe«. August Wilhelm Schlegels Konzeption des Nationalen in der Wissenskrise um 1800, in: Mix/Strobel, Der Europäer August Wilhelm Schlegel (Anm. 35), S. 255-273, hier S. 267 ff.

eine romantisch-universalistisch gedachte Enzyklopädie anschließen möchte, beschränkt A.W. Schlegel seine Enzyklopädie auf die Ebene des Wissens, trennt sie von seinen ›Vorlesungen über schöne Kunst und Literatur‹ ab, deren Themen in nuce im Passepartout der Enzyklopädie kursorisch mitverhandelt werden, wie auch, eine weitere Gliederungsebene tiefer, Schlegels Vorlesungen zur Dramengeschichte andeutungsweise eingefügt werden. Schlegel entfernt sich damit von einer »progressiven Universalpoesie« als »enzyklopädisierte[r] Poesie«.[47] In der 41. bis 43. Vorlesung wird die Literaturgeschichte als Teilbereich der Philologie verhandelt. Gegen die durch Novalis und Friedrich Schlegel begonnene romantische Enzyklopädik als »Wissensformation von Diskontinuitäten und […] eklektischen Verbindungen«,[48] die das romantische Fragment als Form fordert, hält A.W. Schlegel ein in der konventionellen Vorlesungsform zusammengeführtes, schon in seiner Gliederung als systemisch erkennbares, organisches Konzept. Spricht er sich gegen eine aggregathafte Anordnung aus, so plädiert sein Bruder dafür, dass erst das Aggregat, Arabeske und Witz als ars combinatoria, eine poetische Enzyklopädie möglich mache.[49] August Wilhelm stand prominenten Wissenschaftskonzeptionen nahe, die damals in Jena erprobt wurden, wenngleich nur partiell erfolgreich: Ein produktiver Beitrag des Wissenschaftlers zum Wissensprozess, die Konzeption einer Wissenschaft als (organische) Totalität sowie die Erkenntnis als Zweck des Wissens – mit diesen Maximen bewegt er sich in den 1790er-Jahren im Umfeld der Wissenschaftspraxis Schillers, Fichtes und dann Schellings.[50]

August Wilhelm Schlegels enzyklopädisches Unternehmen steht in der um 1800 freilich in die Krise geratenen aristotelischen Tradition der Klassifikation des verfügbaren Wissens.[51] Er versucht noch einmal ein umfassendes System der Wissenschaften oder des Wissens seiner Zeit vorzulegen, wobei es erst in zweiter Linie um die Darbietung der Inhalte geht – nicht zufällig hat diese Enzyklopädie nichts zu tun mit ei-

47 Vgl. Kilcher, mathesis (Anm. 44), S. 417 ff., Zitat S. 423.

48 Ebd., S. 379. Zur romantischen Enzyklopädik vgl. ebd., S. 379-431.

49 Vgl. ebd., S. 417 f.

50 Vgl. Theodore Ziolkowski, Das Amt des Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen, München 1994, S. 301-320.

51 Vgl. Rudolf Stichweh, Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen. Physik in Deutschland 1740-1890, Frankfurt am Main 1984, S. 7 f.

nem Lexikon im Sinn des namensgleichen französischen Aufklärungsprojekts –, sondern vor allem um die Gewinnung plausibler Ordnungsstrukturen. Anders als die lexikalisch und damit kontingent gegliederte Enzyklopädie der französischen Aufklärung[52] entwirft Schlegel in den 43 vollständig ausgeführten Vorlesungen ein neues System wissenschaftlicher Diszplinen, trägt also zur Ausdifferenzierung der universitären Disziplinenvielfalt bei, bringt aber zugleich einen Begriff der Wissenschaft auf den Punkt statt, wie vorher üblich, stillschweigend von einer Pluralität der Wissenschaften auszugehen.[53] Schlegel verfolgt das Projekt einer organischen Einheit der Wissenschaften, in der aber die bisherigen Bemühungen aufgehoben sind.

Auf die Darlegung einer epistemologisch und wissenschaftstheoretisch begründeten Klassifikation von »Geist und […] Methode«[54] der Wissenschaften im 1. Teil folgt die Ausarbeitung in zwei bezeichnenden Großkapiteln zu Geschichte und Philologie, in denen die »Präsentation des Wissens dessen Systematisierung« überlagert, wie in einer materialen Enzyklopädie üblich[55] – damit weist Schlegel auf die Leitdisziplinen des 19. Jahrhunderts voraus, die dann durch die Naturwissenschaften abgelöst werden. Einzelwissenschaften werden in Schlegels Schema nicht aufgelöst oder verschmolzen, doch wird nach Verwandtschaften eingeteilt. Die Naturwissenschaften spielen eine untergeordnete Rolle, historische Hilfswissenschaften hingegen wie Heraldik und Numismatik finden Beachtung. Die neue Disziplin der Politischen Geographie und überhaupt die erkennbare Ausrichtung der Geschichtswissenschaft auf einzelne Nationalgeschichten verraten, dass Schlegel nicht so politikneutral arbeitet, wie er selbst es in der Begründung seines Vorlesungsprojekts vorschützt. Sein wissenschaftliches Credo ist dabei frei-

52 Ebenso spricht sich Schlegel gegen die Anthropologie als aufgeklärte Erfahrungswissenschaft vom Menschen aus: vgl. KAV III, S. 14: Die Anthropologie, so Schlegel, »wird den Menschen als bloßes Naturobjekt, wie andre Producte der schaffenden Naturkraft charakterisiren, und in so fern es eigentlich gar nicht mit der Menschheit im Menschen zu thun haben. […] [E]r unterscheidet in sich das was bloß Natur ist, was er z.B. mit den Thieren gemein hat, und setzt es seinem eigentlichen ich, seinem höheren Selbst entgegen«.

53 Vgl. ebd., S. 9.

54 KAV III, S. 4.

55 Höltenschmidt/Jolles, Einleitung, in: KAV III, S. IX-XLIII, hier S. XI.

mütig theorieorientiert: Wissenschaften dürfen bei ihm nicht praktischen Zwecken dienen, lediglich der Förderung reiner Erkenntnis.[56]

Schlegel verfasst eine formale (das System darstellende) und zugleich in ihren Grundlagen – natürlich nicht mit dem Anspruch auf Vollständigkeit – eine materiale (die Wissensinhalte selbst aufzählende) Enzyklopädie. Analog zur Verzeitlichung der Naturgeschichte um 1800 operieren die romantischen Enzyklopädien mit einem Wandel vom logischen zum analogischen Denken: Wissen ist relational vernetzt, Wissensinhalte sind miteinander verwandt – und Wissen ist prozessual verfasst, steht nicht still.[57] Folglich spielen die Philologie als vergleichende Sprachwissenschaft und die Historie bei August Wilhelm Schlegel die tragenden Rollen.[58] Anders als Novalis und Friedrich Schlegel, das sei nochmals betont, geht der ältere Schlegel trotz poetisch-rhetorisch durchkomponierten Stils auf Distanz zu einer poetisch-fragmenthaften Vortragsweise. Zwischen Metatext und Objekttext kann klar unterschieden werden. In den Berliner Vorlesungen etwa verhalten sich literaturgeschichtliche Aussagen zu den romanischen Literaturen und die in dem Almanach ›Blumensträuße‹ versammelten exemplarischen Übersetzungen von Primärtexten komplementär zueinander.[59] Heraus kommt dabei eine Enzyklopädie und damit die Metawissenschaft als Organismus, die Wissenschaften als »Lebewesen«, nicht etwa als mechanisch zu denkendes Aggregat.[60] So gibt es einen zusammenhängenden »Faden« der Weltgeschichte, ein Narrativ. Schlegel vermag die Einheit der europäischen Nation im Mittelalter – definiert etwa über den weithin gemeinsamen ritterlichen Geist – zu erkennen wie auch die »physische Einheit« Europas in seiner Geographie.[61] Die Transzenden-

56 Vgl. KAV III, S. 25.

57 Vgl. grundlegend: Maatsch, Jenaer Vorlesungen (Anm. 43), S. 9-11.

58 Höltenschmidt/Jolles, Einleitung, in: KAV III (S. XXIII) stellen Übereinstimmungen mit Schleiermachers ›Wissenssystem‹ fest, in dem die Empirie, also die Historie, ebenfalls als Leitwissenschaft eingeführt werde.

59 Vgl. Jochen Strobel, »Friedliche Streifzüge ins Ausland.« August Wilhelm Schlegel als Übersetzer und Herausgeber romanischer Lyrik, in: August Wilhelm Schlegel, Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie, nach dem Erstdruck neu hrsg. von J. S. Dresden 2007, S. 189-218.

60 Vgl. Höltenschmidt/Jolles, Einleitung, in: KAV III, S. XVII, sowie KAV III, S. 10.

61 Vgl. KAV III, S. 158 und 165, Zitat S. 95.

talien Raum und Zeit werden organizistisch gelesen als die von den Nationen ausgefüllten Körperproportionen, die Zeit ist Körper-Zeit:

> [D]ie Fähigkeit einer andern Art von Zeitmessung, nämlich der musikalischen, von welcher der Mensch Urheber ward, [ist] organisch bedingt […]; und wie überhaupt der Mensch nichts von der Natur lernt, was er nicht schon mitbringt, so würde er schwerlich eine wahre Überzeugung, eine lebendige Anschauung von der Messung der Zeiten durch geregelte Bewegung haben, wenn er nicht eine solche in seiner Organisation an sich trüge.[62]

Methoden und thematische Ein- und Ausschlusskriterien werden immer wieder reflektiert, so in der 43. und 44. Vorlesung ein historischer Überblick über die Geschichtsschreibung, die zugleich als »schöne Kunst« eingeführt wird und an die Fertigkeiten der Philologie, etwa der Quellenkritik, normativ angekoppelt wird.[63] Die Rhetorik stellt allerdings auch Kriterien zur Verfügung, die für eine Unterscheidung von Wissenschaft versus Poesie sorgen, nämlich die Trennung von Begriffs- versus Bildsprache, wobei es der Rhetorik obliegt, entsprechende Stilprinzipien jeweils genauer festzulegen.[64]

Schlegels Jenaer und Berliner Vorlesungen sind romantisch in demselben Sinn, in dem Friedrich Schlegel die Universität als Arabeske und als »Synfonie von Professoren«[65] bestimmt: Die ideale Institution Universität ist ein möglicher Ort romantischer Universalpoesie, damit aber ein Ort der Integration aller Einzelwissenschaften in einer Enzyklopädie. Die Lehrpraxis der Brüder Schlegel oder auch Fichtes in Jena sah anders aus: Der Atheismus-Streit um den Verfasser der ›Wissenschaftslehre‹, der Skandal um Friedrich Schlegels Disputation und der geringe

62 KAV III, S. 72 f.

63 Vgl. KAV III, S. 54, 63, 270.

64 Vgl. KAV III, S. 302: »[D]ie Sprache wird Organ entweder der Poesie oder der Wissenschaft, und der philosophischen Grammatik kommt es zu die Prinzipien des Styls für beydes abzuleiten.« Gemeint ist »die allgemeine Grammatik, welche sich hier Rhetorik zu nennen pflegt«.

65 Friedrich Schlegel, Schriften aus dem Nachlaß. Fragmente zur Poesie und Literatur, hrsg. von Hans Eichner (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 2. Abt., 16. Bd.), Paderborn u.a. 1981, S. 198.

Zulauf, den August Wilhelms Vorlesungen bald nur noch hatten, zeugen weniger von romantischem Willen zum exklusiven Zirkel als von gestörter akademischer Kommunikation. Die erst 1989 veröffentlichen Jenaer ›Vorlesungen über philosophische Kunstlehre‹ hat Schlegel mindestens zweimal gehalten, spätestens beim zweiten Mal waren sie spärlich besucht, was für einen akademischen Misserfolg des außerordentlichen Professors spricht.[66]

Rezeptionsspuren von Schlegels Jenaer Lehrpraxis finden sich ausgerechnet auf dem Feld der literarischen Gelehrtensatire. August von Kotzebue bringt in seiner Komödie ›Der hyperboräische Esel‹ einen Jenaer Studenten auf die Bühne, dessen kontextfreie ›Athenäum‹- und ›Lucinde‹-Zitate ihn als Wahnsinnigen ausweisen.[67] Die in Berlin gepflegte öffentliche Vorlesung, ein Schwellenphänomen zwischen Salon, Universität und bürgerlicher Öffentlichkeit,[68] war eine Konsequenz aus den Misserfolgen in Jena. Positive Effekte waren die Verbreiterung der Hörerbasis – auch Frauen nahmen teil – sowie mutmaßlich auch eine – heute freilich nicht mehr greifbare – mobilisierende, politisierende Wirkung aufgrund von Schlegels Entwurf einer europäischen Kultur unter deutscher Oberhoheit in Zeiten wachsenden Nationalbewusstseins.[69]

66 Vgl. Renata Buzzo Màrgari, Schriftliche Konversation im Hörsaal. »Rahels und Anderer Bemerkungen in A.W. Schlegels Vorlesungen in Berlin 1802«, in: Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin, hrsg. von Barbara Hahn u.a. (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 14), Göttingen 1987, S. 104-127; Haym, Schule (Anm. 36), S. 765; Hannelore Scholz, Weiblicher Dialog in den Privatvorlesungen von A.W. Schlegel, in: Salons der Romantik. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Theorie und Geschichte des Salons, hrsg. von Hartwig Schultz, Berlin / New York 1997, S. 135-146. – Hannelore Scholz erkennt Schlegel eine »akademische Niederlage« zu (Ebd., S. 138). Zum Erfolg der Berliner Vorlesungen vgl. Jacob Minor, [Einleitung], in: A.W. Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, Erster Teil, Heilbronn 1884, S. III-LXXI, hier S. VIII ff.

67 Vgl. Alexander Košenina, Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung, Göttingen 2003, S. 63 f.

68 Vgl. Màrgari, Schriftliche Konversation (Anm. 66), S. 110; sowie: Frühwald, Der Zwang zur Verständlichkeit (Anm. 21), S. 129-148, hier S. 132 f.

69 Vgl. die Beiträge Jochen Strobels und Ulrich Fröschles in: Mix/Strobel, Der Europäer August Wilhelm Schlegel (Anm. 35).

Die in Berlin vorgetragene ›Kunstlehre‹ ist im Wesentlichen eine breitere Ausführung der Jenaer Vorlesungen, hinzu kam nun neu eine ausführliche europäische Literaturgeschichte.[70] Die Jenaer Ästhetik, immerhin »das erste zusammenhängende Kolleg über die Ästhetik an der Universität Jena und auch wohl im damaligen Deutschland«,[71] ließ sich offenbar mühelos für ein nichtakademisches Publikum umschreiben, die wissenschaftsspezifischen Voraussetzungen für das Verständnis der Vorlesungen waren gering. Ohnehin ist die disziplinäre Spezifik der Enzyklopädie, der Kunstlehre und der Literaturgeschichte Schlegels gering, denkt man etwa daran, dass eine Zielsetzung erklärtermaßen in der Anregung einer neuen deutschen Poesie bestand, dass also Vorlesungen sich auch an den schriftstellerischen Nachwuchs richteten. Zudem war an ein literaturhistorisches Fachgespräch – im Gegensatz zu einem literaturkritischen – im Deutschland der Jahrhundertwende kaum zu denken. Obgleich Schlegel die Zweckfreiheit der Wissensproduktion vorschützt, sind praktische Zwecke, eine populäre Wirkung seiner Vorlesungen nicht auszuschließen.

Schlegels Vorlesungen aus der Zeit der Jahrhundertwende situieren sich im Übergangsbereich zwischen vordiszplinärer, allgemein verständlicher Wissenspräsentation und selbstreflexiver, disziplinenbildender und ein Spezialpublikum ansprechender moderner Wissenschaft – »Spezialpublikum« dürfte jedoch um 1800 besagen: ein Personenkreis, der mit der aktuellen Literatur und Philosophie (Goethe, Kant, Fichte) vertraut ist. Zukunftsweisend ist, dass es sich jederzeit um »Erkenntnis aus Prinzipien bzw. Grundsätzen« handelt.[72] So liegen u.a. Kants drei

70 Es soll hier nicht darum gehen, die zentralen Thesen dieser im Detail wenig erforschten Vorlesungen zu rekonstruieren, vgl. dazu: Claudia Becker, »Naturgeschichte der Kunst«. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik, München 1998; sowie: Susanne Holmes, Synthesis der Vielheit. Die Begründung der Gattungstheorie bei August Wilhelm Schlegel, Paderborn u.a. 2006.

71 Ernst Behler, August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über philosophische Kunstlehre, Jena 1798, 1799, in: Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte, hrsg. von Friedrich Strack, Stuttgart 1994, S. 412-433, hier S. 420. Dort auch weitere Informationen über Hörerzahlen und -namen: S. 417 f.

72 Vgl. H. Hühn u.a., Art. »Wissenschaft«, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hrsg. von Joachim Ritter, Band 12, Darmstadt 2004, Sp. 902-940, Zitat Sp. 915.

Kritiken zugrunde, namentlich eine autonome Konzeption der Poesie. Insbesondere die Enzyklopädie ist auf der Höhe der Wissenschaftstheorie, enthält sie doch theoretische Reflexionen auf Grundlagen, Methoden und Zielsetzungen von Wissenschaft.[73]

IV. Epistemischer Bruch / Bruch des Habitus? Schlegel auf dem Weg von Jena nach Bonn

Als sich August Wilhelm Schlegel 1798 in Jena um eine außerordentliche Professur bewarb, hatte er aus heutiger Sicht kaum fachwissenschaftliche Qualifikationen vorzuweisen. Die Habilitation, die sich bereits um 1800 als Zugangsvoraussetzung zu etablieren begonnen hatte,[74] fehlte ihm genauso wie eine universitäre Ausbildung über die Klassische Philologie hinaus, die er allerdings in Göttingen bei dem damals namhaftesten Philologen, bei Christian Gottlob Heyne, studiert hatte. In seinem Schreiben an den Herzog von Sachsen-Coburg, neben den Herzögen von Weimar, Gotha und Meiningen einer der vier »Nutritoren« oder »Erhalter« der Universität Jena,[75] gibt Schlegel als Qualifikationsmerkmale »schriftstellerische Beschäftigungen im Fache der Kritik und schönen Litteratur«[76] an, also außerakademische und nichtwissenschaftliche Publikationen. Er zählt weiterhin die drei Felder auf, denen er sich in seinen Vorlesungen auch besonders gewidmet hat: das klassische Altertum, die moderne Literatur und die deutsche Sprache, schließlich eine allgemeine Kunstlehre. Die weiteren von ihm in Jena durchgeführten Lehrveranstaltungen lassen sich unter diesen drei Oberbegriffen subsumieren: Im Wintersemester 1798/99 liest er über ›Bildung des deutschen Stils‹ und ›Geschichte der deutschen Dichtkunst‹, im Sommersemester 1799 über ›Gedichte des Horaz‹ sowie ›Über das zweckmäßige Studium des Alterthums‹. Im Wintersemester

73 Vgl. H. Pulte, Art. »Wissenschaftstheorie«, in: ebd., Sp. 973-981, hier Sp. 973.

74 Vgl. etwa Petra Emundts-Trill, Die Privatdozenten und Extraordinarien der Universität Heidelberg 1803-1860 (Europäische Hochschulschriften, 3/764), Frankfurt am Main u.a. 1997.

75 Vgl. Ziolkowski, Amt (Anm. 50), S. 297 f.

76 Aus einem bislang ungedruckten Brief A.W. Schlegels in Jena an Herzog Ernst Friedrich von Sachsen-Coburg vom 7.5.1798 (Staatsarchiv Coburg, Sign. Min K 35/1, 2, 11, 12).

1799/1800 schließt sich die Vorlesung ›Die Geschichte der griechischen und römischen Literatur‹ an, in den Sommersemestern 1800 und 1801 ›Horazens Sermonen‹ und im Wintersemester 1800/01 ›Horazens Satiren‹.[77]

Im übrigen war Schlegels Ernennung zum außerordentlichen, also: unbezahlten, Professor nur der Vermittlung Goethes zu verdanken, der mit seiner Berufungspolitik der Generation der idealistischen Philosophie den Weg in die universitäre Laufbahn ebnete – fast zeitgleich mit der Berufung Schlegels, »wodurch der Jenaer Romantikerkreis Zugang zur akademischen Wirkungsebene erhielt«, betrieb Goethe die Schellings.[78]

Zwar hat Schlegel auch nach dem Weggang aus Jena immer wieder die Nähe zur Wissenschaft gesucht, doch musste erst Madame de Staël sterben, musste die den gesamteuropäischen kulturellen Austausch lähmende, vor allem durch Kriege bestimmte Ära Napoleons zu Ende gehen, bis er nach langer akademischer Abstinenz 1818 einen Ruf auf eine Professur für Literatur und Kunstgeschichte an der neu gegründeten Universität Bonn annahm. Er griff auch dort philologische, ästhetische, enzyklopädische und historische Themen auf und verkörperte damit nach wie vor die Synthesenneigung romantischer Wissenschaft. Dies spräche für die Kontinuität seiner wissenschaftlichen Praxis.

Ein zweites Feld der Kontinuität dürfte der Gelehrtenhabitus sein. Immer schon scheint er professorales Auftreten an den Tag gelegt zu haben. Schlegel wurde durch Madame de Staël angeblich auf den ersten Blick als deutscher Gelehrter identifiziert. Die sich wiederholenden Äußerungen über seine Physiognomie sind komplementär zu den Gerüchten über seine (physische oder poetische) Impotenz zu lesen; das Gelehrten-Stereotyp findet bei der Deutung von Körperzeichen seine Bestätigung:

77 Meinolf Vielberg, Die Professur der Eloquenz an der Universität Jena in ihrer klassischen Epoche, in: Bach u.a., Gelehrte Wissenschaft (Anm. 43), S. 239-263, hier S. 248.

78 Gerhard Müller, Vom Regieren zum Gestalten. Goethe und die Universität Jena, Heidelberg 2006, S. 393 f., Zitat S. 393. – Freilich stieß Goethes Protektion der Romantiker auf den Widerstand der philosophischen Fakultät: vgl. ebd., S. 448.

> Wer mich in diesem ganzen Berlin interessiert hat? […] Ein Professor, ein deutscher Professor! […] Er ist sechsunddreißig, klein und ziemlich häßlich, wenn er auch sehr ausdrucksvolle Augen hat.[79]

Über den Bonner Gelehrten hat sich Heine in seiner ›Romantischen Schule‹ satirisch übertreibend geäußert. Eine Semiotik des Professorenkörpers muss Leistungen und Schwächen der durchaus konzedierten elegantia belegen: Die Rede ist von »Zierlichkeit«, genauer von Glacéhandschuhen, Pariser Mode, ›eau de mille fleurs‹, von der Sichtbarkeit des Adels – bezeichnet durch einen Livreebedienten, von der Feierlichkeit der Ausstattung des Katheders mit Wachslichtern, silbernen Armleuchtern und »Zuckerwasser« – nicht zuletzt von Prominenz, denn »wenn er vom Großkanzler von England sprach, setzte er hinzu ›mein Freund‹«.[80]

Heinrich Heine folgt zunächst einmal den Topoi der frühneuzeitlichen Gelehrtensatire, die das frühe 18. Jahrhundert aufbereitet wie folgt:

> Entweder [wissen] die Gelehrten vor ehrgierigem Hochmut nicht, wie sie sich prächtig genug heraus kleiden sollen, damit sie nur vor Leute nach der heutigen Welt und, nach Frantzösischer Mund-Art, vor galant-hommes mögen gehalten werden. Oder sie ziehn gar zu unflätig auf, und treten in einem abgeschabten Mantel, alt-väterischen Rocke und mit hinunter hängenden Pluder-Hosen einher, bloß damit die Leute dencken sollten, ihr einziges Tichten und Trachten sey nur auf das Studieren gerichtet.[81]

Heine zitiert die beiden idealen professoralen Habitus-Typen,[82] wenn er Schlegel zwischen der Pedanterie des unfruchtbaren Metrikers und

79 Germaine de Staël in Briefen an ihre Cousine und ihren Vater, zit. nach: Sabine Appel, Madame de Staël. Biografie einer großen Europäerin, Düsseldorf 2006, S. 186.

80 Heine, Romantische Schule (Anm. 12), S. 418.

81 Johann Burckhard Mencke, Zwey Reden von der Charlatanerie …, Leipzig 1716, zit. nach: Lüdtke/Prass (Anm. 13), S. 3.

82 Marian Füssel, Akademische Lebenswelt und gelehrter Habitus. Zur Alltagsgeschichte des deutschen Professors im 17. und 18. Jahrhundert, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 10 (2007), S. 35-51, hier S. 46.

Übersetzers[83] und dem anachronistischen Gebaren des honnête homme, des Stutzers aus der Zeit des Ancien Régime einordnet. Impotenz ist mit der dritten typischen und satireträchtigen Eigenschaft des Gelehrten in Verbindung zu bringen, nämlich der Einsamkeit.[84] Man sollte allerdings auch wissen, dass Heines eigener Versuch 1828 als Dichter an der durch den bayerischen ›Kulturkönig‹ Ludwig I. nach München verlegten Universität eine Professur zu erhalten, gescheitert war.[85] Den Konkurrenzkampf gegen Schlegel trägt Heine auf dem literarischen Feld aus, geht es doch darum, sich von einem Mentor zu emanzipieren, eigenständige Positionierungen in Abgrenzung von vorgefundenen, wenngleich zunächst vorbildlichen Positionen zu unternehmen,[86] und dieser Konkurrenzkampf bedarf des Etiketts ›Romantische Schule‹, das bei Heine sogleich pejorativen Beiklang annimmt.

Schlegel scheint eine Neigung zum repräsentativen Auftritt besessen zu haben, die ihm als Vortragendem auf dem Katheder zupass kam. Das akademische, aber auch weltmännische Auftreten Schlegels war zumindest eines nicht, nämlich bürgerlich-philiströs, es war im Vergleich zum egalisierenden Salon distanzierend, passt also zu der im Philister-Diskurs und in der Affinität zur Adelskultur aufgehobenen Antibürgerlichkeit der Romantik. In dieses Bild fügt sich die Wiederannahme des Familienadels »von Schlegel« seit 1815.[87]

83 Vgl. Heine, Romantische Schule (Anm. 12), S. 411.

84 Vgl. Košenina, Narr (Anm. 67), S. 55-84 (Kapitel: »Pedanterie, Ehrsucht, Einsamkeit«).

85 Vgl. Jan-Christoph Hauschild und Michael Werner, »Der Zweck des Lebens ist das Leben selbst.« Heinrich Heine. Eine Biographie, Köln 1997, S. 147 f.

86 Vgl. Wolfgang Hädecke, Heinrich Heine. Eine Biographie, München u.a. 1985, S. 115.

87 Vgl. Dietmar Pravida, Die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom: Clemens Brentanos und anderer Schriftsteller Usurpationen des Adelstitels gelegentlich ihres Aufenthaltes in Wien, in: Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, hrsg. von Claudia Christophersen u.a., Würzburg 2004, S. 122-135; zur poetologischen und kultursoziologischen Kontextualisierung vgl. Jochen Strobel, Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen ›Adeligkeit‹ und Literatur um 1800 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 66=300), Berlin / New York 2010; die traditionelle Sozialgeschichtsschreibung der Literatur betonte allzu einseitig die ›Verbürgerlichung‹ der Literatur schon seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. (Vgl. z.B. Leo Balet und E. Gerhard, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im

Doch lassen sich auch gravierende Unterschiede zwischen dem jungen und dem älteren Wissenschaftler benennen. In seinen frühen Vorlesungen systematisierte Schlegel die frühromantische Theorie und übersetzte sie zugleich in eine allgemein verständliche Sprache. In Jena und Berlin steht die akademische bzw. öffentliche Lehre als *eine* Aktivität im Kontext mehrerer anderer, die der eigenen ›Partei‹ Renommee und Unterstützung in Deutschland verschaffen soll – zunächst sind bis 1799 die Kritiken für die Jenaer ›Allgemeine Literatur-Zeitung‹ zu nennen, dann das ›Athenäum‹, die Herausgabe des romantischen Musenalmanachs zusammen mit Tieck sowie die Shakespeare-Übersetzung. In Bonn jedoch entwickelt sich Schlegel schnell zum Nur-Professor, der für die einst doch favorisierten literaturkritischen Bemühungen kaum noch Zeit findet[88] und nur noch offiziöse Huldigungsgedichte an den preußischen König dichtet.[89] Aus dem vielseitigen Verteidiger einer autonomen Poesie, dem Freelancer auf dem Feld der Literatur ist weniger als ein Nebenstundenpoet geworden, vielmehr ein moderner Wissenschaftler, der ausschließlich publikationsorientiert arbeitet und sich strengem Zeitmanagement unterwirft.[90] Äußere Bedingung dieser Veränderung ist eine andere Universität: Kann man den Bonner Professor Schlegel bei seiner Berufung mit 51 Jahren noch als späten Quereinsteiger bezeichnen, so wurde mittlerweile die akademische Laufbahn stark verrechtlicht und vereinheitlicht, namentlich durch die geregelte Abfolge von Promotion und Habilitation.[91]

18. Jahrhundert, hrsg. und eingeleitet von Gert Mattenklott, Frankfurt am Main u.a. 1973.)

88 Nees von Esenbeck teilt er am 5.12.1821 auf Anfrage mit: »Indessen habe ich jetzt nichts an Gedichten vorräthig, was für das Publicum bestimmt wäre, und es ist zweifelhaft ob sich bis zur Herausgabe des nächsten Jahrganges etwas finden wird, da ich alle meine Zeit und Kräfte den strengeren geschichtlichen und Sprach-Forschungen widmen muß.« (Körner Br I, S. 385.)

89 Schlegel verfasste 1825 anlässlich der Vorbeifahrt König Friedrich Wilhelms III. in Bonn das ›Carmen in faustam navigationem Friderici Guilelmi III.‹, wofür der Geehrte ihm einen Brillantring verehrte. (Vgl. Schirmer, Schlegel (Anm. 10), S. 14.)

90 Zur Publikationsorientierung vgl. Stichweh, Physik (Anm. 51), S. 92.

91 Vgl. Emundts-Trill, Privatdozenten (Anm. 74), passim.

V. Begründer der Indologie

Traditionelle Gelehrsamkeit verkörpert Schlegel, indem er in Bonn über Jahrzehnte ein breites Fächerspektrum vom deutschen Stil bis zur Historie und zur Kunstgeschichte abdeckt – parallel und vordringlich verfolgt er jedoch die Begründung einer neuen, in ihren Inhalten, Methoden und Zielsetzungen durch ihn wesentlich definierten Wissenschaft.

Die Vorgeschichte der Indologie in Deutschland ist ohne die Romantik und August Wilhelms Bruder Friedrich nicht zu denken, der bereits kurz nach der Jahrhundertwende in Paris Sanskritstudien betrieben und im Jahr 1808 eine Abhandlung ›Über Sprache und Weisheit der Indier‹ publiziert hatte, die das Sanskrit als ›Ursprache‹, Indien als Ursprungsland der Poesie schlechthin eingeführt hatte und nun »Aufschluß über die bis jetzt so dunkle Geschichte der Urwelt« geben wollte.[92] Die Romantikforschung hat immer wieder darauf hingewiesen, dass das deutsche, insbesondere das romantische Indien nichts mit den kolonialen Phantasien englischer und französischer Herkunft zu tun hatte, vielmehr einen Fluchtpunkt ›neuer Mythologie‹, einer Einheit von Religion, Philosophie und Poesie, darstellte,[93] zugleich aber – und das gilt für alle europäischen Nationen – Projektionsfläche für die Wieder-

92 Friedrich Schlegel, Über die Sprache und Weisheit der Indier, in: ders., Studien zur Philosophie und Theologie, hrsg. von Ernst Behler und Ursula Struc-Oppenberg (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 8. Band), München u.a. 1975, S. 105-433, hier S. 108.

93 Vgl. Willson, Image (Anm. 38), S. 199-220; Karl S. Guthke, Benares am Rhein – Rom am Ganges. Orient und Okzident im Denken A.W. Schlegels, in: ders., Das Abenteuer der Literatur, Bern u.a. 1981, S. 242-258, hier S. 244-246; genauer zu A.W. Schlegel jetzt: Dorota Masiakowska, Vielfalt und Einheit im Europabild August Wilhelm Schlegels, Frankfurt am Main u.a. 2002, S. 220 und S. 240: Schlegels Indologie sei nicht frei von romantischem Beiwerk, mittels dessen ein positives Gegenbild zu Europa konstruiert werden solle. Weiterhin zu den romantischen Ursprüngen der Indologie vgl. Axel Michaels, Wissenschaft als Einheit von Religion, Philosophie und Poesie. Die Indologie als frühromantisches Projekt einer ganzheitlichen Wissenschaft, in: Brandstetter/Neumann, Romantische Wissenspoetik (Anm. 34), S. 325-339. – Sowie: Christine Maillard, ›Indomanie‹ um 1800: ästhetische, religiöse und ideologische Aspekte, in: Der Deutschen Morgenland. Bilder des Orients in der deutschen Literatur und Kultur von 1770 bis 1850, hrsg. von Charis Goer und Michael Hofmann, Paderborn 2008, S. 67-83.

gewinnung eines verlorenen Selbst sein konnte.[94] Dennoch ist zwischen den Indien-Bildern Friedrichs und August Wilhelm Schlegels zu unterscheiden: Den jüngeren Bruder leitet erstens der Mythos von einer nationalen deutschen Identität, die bald nach 1800 in den Fokus seiner Aufmerksamkeit gerät, zweitens die Theorie von einem organischen Staat, dessen Ideal er spätestens nach 1810 im mittelalterlichen Feudalstaat erkennt. Indien, das schon Herder als quasi-ursprüngliche Nation gepriesen hatte, gilt ihm zeitweilig als Vorbild für die Deutschen beim Versuch, eine nationale Kultur zu schaffen. Vorbedingung für diese Entdeckung Indiens ist die Revolutionsenttäuschung der Romantiker und damit die Abwendung vom griechisch-antiken Ideal, dessen Wiedergeburt man in Frankreich sah und dem Schlegel bis in die Mitte der 1790er-Jahre huldigte. Die neue Indien-Begeisterung vor allem bei Novalis und bei Friedrich Schlegel ist ein Ausdruck dieser Abwendung. Somit ist das idyllisierende romantische Indienbild ein zum Mythos des antiken Griechenland spiegelbildliches Konstrukt. Schlegel behauptet sogar, die Quelle der griechischen Mythologie sei die indische. Nach der 1803 erfolgten Konversion zum katholischen Glauben beginnt sich Friedrich Schlegels historisch-politisches Interesse zunehmend auf das europäische Mittelalter und seine Restauration zu verlagern.[95] Erst ab 1814 widmet sich sein älterer Bruder konzentriert dem Sanskrit-Studium und betreibt dessen Institutionalisierung in Deutschland. Bei ihm fehlt der hegemoniale nationale Impuls zugunsten eines »Kulturkosmopolitismus«.[96]

94 Vgl. Indra Sengupta, From Salon to Discipline. State, University and Indology in Germany 1821-1914, Würzburg 2005, S. 1. »The ancient religion of India and its classical language Sanskrit were for the Romantics representative of the pristine, moral state of man. Therefore, the study of India was necessary to Europe's self-understanding, to restore its lost self.«

95 Zu diesen Zusammenhängen vgl. jetzt Chen Tzoref-Ashkenazi, Der romantische Mythos vom Ursprung der Deutschen. Friedrich Schlegels Suche nach der indogermanischen Verbindung, Göttingen 2009.

96 Hak-Su Byun, Hermeneutische und ästhetische Erfahrung des Fremden. August Wilhelm Schlegel, München 1994, S. 142. – In der Schlusspassage der ›Enzyklopädie‹ von 1803 bereits verkündet Schlegel Indien als Ursprung der Menschheit – doch auch damals, anders als sein Bruder, ohne nationale Konnotation. (Vgl. KAV III, S. 373.)

Vom Bonner Homo academicus zu sprechen schließt etwa die These ein, Schlegel habe eine wissenschaftspolitische Strategie verfolgt. Der Akteur Schlegel passt so gut wie gar nicht zu dem viel strapazierten Bild des eitlen und zugleich impotenten Romantikers. Er wird zum Begründer einer akademischen Disziplin im modernen Sinn als »Focus der aktualen Anstrengungen einer durch gemeinsame Problemstellungen zusammengehaltenen disziplinären Gemeinschaft.«[97] Die Etablierung der Disziplin ›Indische Studien‹ besitzt »soziales Handeln instruierende Kraft«,[98] wie gezeigt werden wird – sie ist keineswegs allein an publizierten Arbeiten abzulesen. Nun lässt sich zwischen »Wissensgebiet« und »disziplinär stabilisierter […] Wissenschaft« unterscheiden.[99] Während Schlegels Jenaer und Berliner Vorlesungen (mit Ausnahme der Enzyklopädie) noch institutionell instabilen Wissensgebieten zuzurechnen sind, die erst langsam im Verlauf des 19. Jahrhunderts oder (wie die Komparatistik) erst im 20. Jahrhundert ihren Ort an der deutschen Universität finden, ist Schlegels ›Gründerzeit‹ in Bonn ein höchst erfolgreicher Alleingang. Die Tendenz zur Enthierarchisierung des Wissens nach 1800 kommt der Entstehung von Orchideenfächern zugute: ein Fach wie die Indologie darf mit anderen Wissenschaften koexistieren, ohne sich ständig einem Legitimationszwang unterwerfen zu müssen – das Wissen dieser Wissenschaft kann sich wie dasjenige jeder anderen als »selbstreferentiell geschlossenes System«[100] entwickeln, sofern die Wissenschaft überhaupt etabliert ist.

Die Berufung des 51-Jährigen erfolgt zu einem außen- und wissenschaftspolitisch glücklichen Zeitpunkt: Im Zeitalter der Restauration erwachsen ehemaligen Gegnern Napoleons gute Karrierechancen, die Gründung der Bonner Universität wird als Akt der Wiederbelebung deutscher »Geistesbildung« nach Jahren des fremden Einflusses gesehen.[101] Nach dem Ende der Kontinentalsperre ist aber auch eine, wie Schlegel sagt, »intellektuelle Hemmung«[102] beseitigt, entsteht in Europa ein Großraum der Wissenschaftskommunikation und -konkur-

97 Stichweh, Physik (Anm. 51), S. 12.
98 Ebd.
99 Ebd., S. 14.
100 Ebd., S. 13.
101 Körner, Br II , S. 141; I, S. 333.
102 Körner, Br I, S. 393

renz, der von London über Paris, Bonn, Berlin bis St. Petersburg reicht und dazu noch Kalkutta als Außenstelle unterhält.

Schlegels Konkurrenzkampf richtet sich erkennbar gegen die seiner Auffassung nach bereits ins Hintertreffen geratene britische und französische Indologie,[103] deren Mangel an qualitativ hochwertigen Editionen er brandmarkt – gleichzeitig wendet er sich u.a. mittels Rezensionen, freilich auch polemisch, gegen seinen einzigen nennenswerten inländischen Konkurrenten Franz Bopp, der eine sprachgeschichtliche und -vergleichende Indologie favorisiert,[104] die sich disziplinengeschichtlich dann durchsetzen wird. Man könnte sogar behaupten, Schlegel sei seinem größten Rivalen in Deutschland auf ganz lange Sicht erlegen.

An dieser Stelle ist seine Standortwahl Bonn zu begründen. Bonn liegt näher an England und Frankreich als Berlin, darauf weist Schlegel selbst hin, und Bonn eignete sich zur Fachgründung und Schulbildung besser als Berlin, da dort bald Schlegels Rivale Bopp saß.[105] Die Entscheidung gegen Berlin und für Bonn, die gern auf die Launen von Schlegels unschlüssiger Gattin oder auch auf Schlegels Schwäche geschoben wird, hat wissenschaftspolitische Bedeutung. An der neu gegründeten Provinzuniversität konnte er mit seinen Alleinstellungsmerkmalen mehr glänzen als in der Hauptstadt. Gleichzeitig – diese Überlegung nimmt Heines Beobachtungen auf – achtete Schlegel auf seine europaweite Vernetzung, die sich u.a. durch Hofnähe und durch Auszeichnungen nicht nur innerhalb Preußens erwies. So erzählt er in einem Brief vom höfischen Zeremoniell der Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion durch König Louis Philippe.[106] Auf dieser Folie wird das Auftreten als galant-romantischer Außenseiter noch anders lesbar als bisher, nämlich als soziokulturelle Distinktionsgeste, als das Befolgen eines Gebots, die feinen Unterschiede zu den ganz normalen und vielleicht viel ›philiströseren‹ Kollegen in Bonn zur Schau zu stellen.[107]

103 Vgl. zu Frankreich: Körner, Br I, S. 380.

104 Vgl. ebd., S. 166, weiter S. 388 zu Bopps Führungsanspruch, schließlich die Rezension Schlegels in der Indischen Bibliothek: vgl. dazu Körner, Br II, S. 166.

105 Vgl. Sengupta, Salon (Anm. 94), S. 20 f. und 28.

106 Vgl. Körner, Br I, S. 499 f.

107 Vgl. Lüdtke/Prass (Anm. 13), Einleitung, S. 26.

Schlegel handelt zugunsten der Verbesserung seiner Konkurrenzfähigkeit auf dem wissenschaftlichen Feld politisch. Die Karlsbader Beschlüsse, die die Universitäten 1819 einem strengen politischen Reglement unterwerfen, reizen Schlegel bereits kurz nach seinem Eintreffen in Bonn zu einem, allerdings strategischen Rückzugsgefecht. Seinem Entlassungsgesuch an den Minister Altenstein lässt er ein erklärendes Schreiben folgen, in dem er die politischen Umstände seiner Arbeit offen beklagt: »Der Stand des Schriftstellers und des öffentlichen Lehrers ist ein allgemeiner Gegenstand des Mistrauens geworden.«[108] Schon wenige Monate nach seiner Berufung bittet er seinen Minister, den Freiherrn von Altenstein, um seine Entlassung aufgrund einer Beschneidung akademischer Freiheiten, sprich: der nach den Karlsbader Beschlüssen einsetzenden Demagogenverfolgung.[109] Doch instrumentalisiert er diese politische Problemlage für seine Zwecke. Er knüpft geschickt seinen Verbleib an der Universität Bonn an Zugeständnisse des Ministeriums zugunsten seiner indologischen Forschungsabsichten. Als schon nach wenigen Tagen der Staatskanzler Hardenberg auf Schlegels Forderungen eingeht, kann dieser weitgehende und kostspielige Pläne realisieren: u.a. die Gewährung mindestens eines Forschungsfreisemesters zwecks Archivreisen und die Einrichtung einer Sanskrit-Druckerei in Bonn.[110] Überliefert sind sowohl publizierte als auch in Denkschriften an den Minister gesandte regelrechte Forschungsprogramme und Arbeitsberichte.[111] Modern daran ist die projektorientierte, langfristig vorausschauende Forschungsplanung bei genauer Kenntnis des internationalen Forschungsstandes, der England, Frankreich und auch den russischen Plan zur Errichtung einer asiatischen Akademie umfasst. Der umfangreiche Publikationsplan deutet auf eine Fachgründung zwecks Gründung einer »Autorenwerkstatt« hin; ein einzelner Wissenschaftler vermochte sämtliche Zielsetzungen keinesfalls zu erreichen.

Das universitäre Feld reproduziert laut Pierre Bourdieu die Struktur des Macht-Felds.[112] In seinem Forschungsprogramm und dann immer

108 A.W. Schlegel an Philipp Joseph von Rehfues am 10.12.1819, in: Körner Br I, S. 363-365, hier S. 363.
109 Vgl. Körner, Br I, S. 362-364.
110 Körner Br I, S. 375 ff.
111 Vgl. Körner, Br I, S. 375-377, Körner, Br II, S. 212-221.
112 Bourdieu, Homo academicus (Anm. 6), S. 90.

von neuem betont Schlegel die guten Forschungsbedingungen für den Indologen in Preußen, insbesondere im Vergleich zu den angeblich weit ungünstigeren Arbeitsbedingungen in London und Paris.[113] So schreibt er einerseits im September 1823 an seinen König:

> In den Jahrbüchern der Beherrscher Preußens glänzt, neben dem Ruhm der Waffen, der seltnere Ruhm, welcher durch die Förderung ächter Kunst und Wissenschaft erworben wird. Ew. Majestät haben die von erlauchten Ahnen angestammte Sitte bewahrt und veredelt. Umfassende Fürsorge, belohnende Aufmunterung sichert nicht nur den fruchtbaren Anbau längst bekannter Fächer des menschlichen Wissens; bei jedem neuen Fortschritte wetteifern Preußische Künstler, Gelehrte und Denker mit dem Auslande.[114]

Seine Kenntnisse der europäischen Wissenschaftslandschaft gibt er im einzelnen in einem Brief an den Geheimrat im preußischen Kultusministerium, Johannes Schulze, zum Besten:

> Glauben Sie mir, daß ich den Werth der eben so angenehmen als förderlichen und ehrenvollen Amtsverhältnisse, in welchen ich zu leben das Glück habe, vollkommen zu schätzen weiß. Ich habe mich zu viel in Europa umgesehen, um die Seltenheit von so etwas nicht anzuerkennen. In Frankreich haben sie jetzt ein Ministerium *gegen* den öffentlichen Unterricht; in England nichts, weder dafür noch dawider; bey uns haben wir ein Ministerium wahrhaft *für* den öffentlichen Unterricht.[115]

Schlegel streicht für Großbritannien und Frankreich das Paradoxe eines eminent politisch-ökonomischen Interesses an einer indischen Wissenschaft bei gleichzeitig geringer finanzieller Unterstützung der Wissenschaftler durch den Staat heraus. Zugleich erkennt er während seiner Forschungsreisen die Dominanz dieser Länder vor allem in den empirischen Naturwissenschaften an, empfiehlt dem preußischen Staat darum aber umso mehr die Stärkung dessen, was wir heute Kulturwissen-

113 Körner Br I, S. 403, 406 f.
114 A.W. Schlegel an König Friedrich Wilhelm III. von Preußen im September 1823, in: Körner Br I, S. 402 f., hier S. 403.
115 A.W. Schlegel an Johannes Schulze am 20.2.1824, in: Körner Br I, S. 405-411, hier S. 406.

schaften nennen würden. Die Autonomie der historischen Kritik, faktische Presse-, Denk- und Lehrfreiheit für Wissenschaftler, bringt er mit dem Preußen Friedrichs des Großen in Verbindung; an der Edition von dessen Werken beteiligt er sich noch am Ende seines Lebens.[116]

Schlegels Primat eines europaweit wirksamen Zusammenhangs der Wissensproduktion erinnert dabei an seine einstige romantische Komparatistik, nur tritt an die Stelle der Suche nach einem kulturellen Ursprung Europas, den er damals bei den Deutschen ausgemacht hatte, nun der internationale Wettbewerb:

> Auf nicht wenigen Gebieten der Forschung sind die Deutschen allen übrigen Völkern Europa's entschieden voraus; auf keinem werden sie es sich gefallen lassen, hinter ihren Nachbarn zurück zu bleiben.[117]

Der Wissenschaftler positioniert sich in den politischen, namentlich den konfessionellen Auseinandersetzungen der Zeit. Die Bonner Universität war als Speerspitze des preußischen Protestantismus inmitten der neuerworbenen katholischen Rheinprovinz geplant; Schlegel war unter den neuberufenen Professoren dem Vernehmen nach der einzige mit einiger, sogar internationaler Ausstrahlung. Als sich schon in den 1820er-Jahren die konfessionellen Verwerfungen in Preußen verstärken, insbesondere aber angesichts des Gerüchts, er sei, genau wie sein Bruder Friedrich und einige seiner alten Freunde, zum Katholizismus konvertiert, distanziert sich August Wilhelm Schlegel öffentlich hiervon. Der absurden Unterstellung des alten Spätaufklärers und Romantik-Gegners Johann Heinrich Voß, Schlegels Bemühungen um eine Sanskritwissenschaft stehe im Zeichen des romantischen Obskurantismus, tritt er mit aller Schärfe entgegen.[118] – An einen anderen Zeitkontext ist zu denken, den Philhellenismus, der in den 1820er-Jahren ein negatives Bild des Orients in Gestalt der zu bekämpfenden Osmanen und des Islam erzeugt. So findet sich in einem noch vorzustellenden Band des ›Berliner Kalenders‹ wenige Seiten nach einem populären Indien-Aufsatz Schlegels eine Übersetzung von Lord Byrons ›Belagerung von Korinth‹, also ein Text der poetischen Ikone des Philhellenismus über-

116 Vgl. ebd., S. 405-410, 542.

117 Schlegel, Zustand (Anm. 1), S. 1.

118 August Wilhelm Schlegel, Berichtigung einiger Mißdeutungen, Berlin 1828, S. 68 f.

haupt, dem Objekt eines Märtyrerkults.[119] Schlegel bestätigt das kritische Islam-Bild der Griechen-Begeisterten, zeichnet aber mit Indien einen anderen, einen seiner Meinung nach friedlichen Orient. Hier klingt zweifellos wieder einmal der romantische und zugleich antiklassische Universalismus an. Das ideale Indien als kulturelles Leitbild kann als ›romantische‹ Alternative zur Griechenbegeisterung um 1830 vermutlich nur geringe Reichweite entfalten.

Zur Etablierung eines neuen Fachs am Universitätsstandort Bonn gehört die Neugründung einer Fachzeitschrift als Diskussionsforum für die disziplinäre Gemeinschaft,[120] der »Indischen Bibliothek«, ebenso wie eine erfolgreiche Nachwuchspflege bzw. Schulbildung, die Rekrutierung von Studierenden aus der Altphilologie einerseits, der Arabistik und Iranistik andererseits.[121] Seinem wichtigsten Schüler Christian Lassen schreibt Schlegel 1823:

> Wenn die Vorsehung mir noch eine Anzahl Jahre Leben und Gesundheit gewährt, so muß Bonn ein Mittelpunkt oriental. Gelehrsamkeit werden, und dabey hoffe ich dann auch für Sie eine ehrenvolle und vortheilhafte Stellung auszuwirken. Jetzt ist das erste, daß ich ein Heft der Ind[ischen] Bibl[iothek] ans Licht fördre.[122]

Die Installierung Lassens zunächst mit Promotion und Habilitation (1827), dann als außerordentlicher (1830-1840) und schließlich als ordentlicher Professor der altindischen Sprache und Literatur (1840-1876) gelingt noch, während Schlegel selbst im Amt ist.[123] Bereits als Student hatte er Lassen an die Praxis der Textkritik herangeführt und ihn mit Hilfe staatlicher Stipendien nach London und Paris zur Kollationierung der Ramayana-Handschriften geschickt. Aus dem Briefwechsel geht

119 Zum philhellenischen Orientbild als (antagonistisch geprägter) Spielart des Orientalismus und zur literarischen Überschreitung der Oppositionsbildung Griechen vs. Osmanen vgl. Andrea Polaschegg, Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 35=269), Berlin u.a. 2005, S. 233 ff. und S. 254.

120 Vgl. Stichweh, Physik (Anm. 51), S. 91.

121 Körner, Br. I, S. 377.

122 Briefwechsel A.W. von Schlegel – Christian Lassen, hrsg. von Willibald Kirfel, Bonn 1914, S. 7-14, hier S. 13 (Brief vom 18.12.1823).

123 Vgl. Sengupta, Salon (Anm. 94), S. 201.

hervor, dass Schlegel Lassens Karriere von langer Hand, mit Zuckerbrot und Peitsche allerdings, plante und förderte, bis in die Einzelheiten akademischer Rituale hinein und auf langfristige Zusammenarbeit hin.[124] Vor der Promotion etwa ermahnt er ihn:

> Für jetzt muß die Promotion Ihr Hauptgeschäft seyn. Ich bin überzeugt, Sie werden dabei mit Umsicht und Besonnenheit handeln, damit sie mit dem gehörigen Anstande vor sich gehe. Versäumen Sie ja nichts bei den Einladungen und der Vertheilung der Exemplare. Herrn Niebuhr nicht zu vergessen. Bei dem Act selbst nehmen Sie Ihre ganze Gegenwart des Geistes zusammen, […] Ich gedenke Ihre Promotion sobald als möglich nach meiner Zurückkunft durch ein der Facultät gegebenes freundschaftliches Gastmahl zu feiern.[125]

Lassen muss die nun unerlässlich gewordenen akademischen Qualifikationsstufen durchlaufen. Gleichzeitig muss die nachrückende Konkurrenz in ihre Schranken verwiesen werden. In einem Brief an Johannes Schulze klagt Schlegel:

> Jetzt will jeder mittelmäßige Zögling Privatdocent werden. So haben wir nun deren drei […]. Am Ende werden sie denn doch, weil sie

124 Als es wegen einer Nachlässigkeit Lassens zu einer Trübung des Verhältnisses kommt, ermahnt ihn Schlegel: »Doch ich hege die Zuversicht, unser gegenwärtiges Verhältniß wird nicht nur das nächste Jahr, sondern auch die folgenden zu beiderseitiger Zufriedenheit fortdauern; und in diesem Falle werde ich meinen Einfluß sowohl in der gelehrten Welt als bei den Regierungsbehörden auf das nachdrücklichste verwenden, um Sie zu fördern. Nur verlieren Sie es nie aus den Augen, daß die Laufbahn eines jungen Gelehrten, welche zu erwählen eine löbliche Ehrbegierde Sie bewogen hat, große Anstrengungen, Geduld und Beharrlichkeit erfordert. Ich will Sie nicht damit unterhalten, welche ökonomische und andere Schwierigkeiten ich in meiner Jugend zu bekämpfen gehabt. Mir wurde es nicht so gut als Ihnen: ich mußte schon auf der Universität meinen Unterhalt großentheils durch Privat-Unterricht erwerben, und nachher vier Jahre lang als Hofmeister leben, wo ich nur einen kleinen Theil meiner Zeit für gelehrte und schriftstellerische Ausbildung benutzen konnte. Ich darf Sie also zur strengsten Oekonomie mit der Zeit und dem Gelde ermahnen: ich muthe nichts zu, als was ich selbst geleistet habe.« (Schlegel an Lassen am 12.5.1824, in: Briefwechsel Schlegel/Lassen (Anm. 120), S. 27-32, hier S. 29 f.)

125 Ebd., S. 198, 6.6.1827. – Der Historiker Barthold Georg Niebuhr war in Bonn Schlegels Intimfeind.

lange am Teiche Bethesda gelegen haben, aus Mitleiden zu überschüssigen Professoren ernannt.[126]

Die Professionalisierung der akademischen Ausbildung und Nachwuchspflege löst Druck in Richtung auf eine Disziplinendifferenzierung aus:[127] Schlegels zunächst ja für die Berliner Universität benannte Denomination hatte noch recht unspezifisch auf ›Literatur und schöne Wissenschaften‹[128] gelautet, für Christian Lassen kann oder muss ein klar abgezirkeltes Lehr- und Forschungsfeld erst erfunden werden. Für Schlegels Lebenslauf heißt dies: Seine zweite akademische Karriere vollzieht sich im Zuge der Ausdifferenzierung der Wissenschaft aus einer nicht-wissenschaftlichen Umwelt und zugleich einer Binnendifferenzierung des Wissenschaftssystems,[129] die Schlegel selbst, den Späteinsteiger, zur Übergangsfigur einer Zeit machte, in der die vielseitig literarisch ausgebildete Persönlichkeit auch unabhängig von akademischen Qualifikationen an der Universität reüssieren konnte.

Gemäß den Prinzipien moderner Wissenschaft erfolgt für alle Publikationskategorien die Reflexion auf eine fachspezifische Methodik. Zum einen sollen die Grundsätze der klassischen Philologie, »und zwar mit der wissenschaftlichen Schärfe«,[130] angewandt werden – zum anderen formuliert etwa der weiter unten angesprochene populäre Kalenderbeitrag zur Geschichte europäischer Indienbilder das Programm einer indischen Kulturwissenschaft, zu der er Geographie, Statistik und Ethnographie inklusive Naturgeschichte, Geschichte der Architektur und der Skulptur zählt.[131] Die weiterhin zugrunde gelegte Hermeneutik erfordert ebenfalls Zweigleisigkeit: »Wir müssen die schriftlichen Denkmale Indiens zugleich als Brahmanen und als Europäische Kritiker verstehen lernen.«[132] Eine vielleicht romantisch-empathisch zu nennende Lektüre steht neben einer distanziert-philologischen, der die alt-

126 Brief vom 29.4.1840, in: Körner, Br I, S. 540 f., hier S. 540.
127 Vgl. Stichweh, Physik (Anm. 51), S. 36.
128 Schirmer, Schlegel (Anm. 10), S. 13.
129 Vgl. Stichweh, Physik (Anm. 51), S. 39 ff.
130 Schlegel, Zustand (Anm. 1), S. 22.
131 August Wilhelm Schlegel, Über die Zunahme und den gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse von Indien. Von Vasco de Gama bis auf die neueste Zeit, in: Berliner Kalender auf das Gemein Jahr 1831, S. 1-160, hier S. 126.
132 Schlegel, Zustand (Anm. 1), S. 22.

indische Kultur fremd bleiben darf.[133] Selbstverständlich geworden ist das Belegen von Ausgangsannahmen und Ergebnissen mittels Fußnoten.[134] Dies muss festgehalten werden vor dem Hintergrund von Friedrich Schlegels letzten, im Nachlass vorhandenen und aus den frühen 20er-Jahren datierenden ›Indischen Untersuchungen‹, die das Feld der Spekulation nach wie vor nicht verlassen.[135]

Insgesamt gilt: Die Modernisierung der Wissenschaften als Disziplinen erzeugt eine Verengung des Blickwinkels, separiert die Zuständigkeiten, wie umgekehrt heute kulturwissenschaftliche Zuständigkeiten plötzlich wieder die Grenzen der Disziplinen, gerade zu den Naturwissenschaften hin, zu überschreiten beginnen. Die auch damals mögliche Frage, wofür ein Indologe wissenschaftlich noch einstehen kann, etwa für Probleme der Zoologie, hat Schlegel großzügig entschieden, jedoch nicht methodisch unreflektiert.

VI. Wissensproduktion im Vergleich

Die in Jena und Berlin gehaltenen Vorlesungen hatten Systematizität und Historizität des Wissens schlechthin bzw. des kunsttheoretischen und literaturgeschichtlichen Wissens postuliert, hatten dabei eine klare wissenschaftstheoretische, also das Unternehmen erkenntnistheoretisch begründende Komponente besessen. Als Indologe stand Schlegel nicht minder vor der Aufgabe, allenfalls diskret vorliegendes Wissen zu ordnen, verzichtete jedoch auf eine Systematik nach dem Muster der Enzyklopädie und verhielt sich als wissenschaftlicher ›Experte‹, der sich seinerseits an Experten wendet. Er wählte zusätzlich diverse, mal mehr, mal weniger populäre Arbeitsbereiche, schloss also die interessierte Öffentlichkeit keineswegs von seinen Bemühungen aus. Dann aber produzierte er durchaus zielgruppenorientiert im Rahmen einer indologischen, internationalen academic community und nutzte dabei innova-

133 Vgl. Guthke zu Schlegels indologischen Texten: »Hier herrscht der nüchterne Geist der Detailgelehrsamkeit.« (Guthke, Benares (Anm. 93), S. 244.)

134 Vgl. Lüdtke/Prass (Anm. 13), Einleitung, S. 22.

135 Vgl. Friedrich Schlegel, Indische Untersuchungen [1823], in: ders., Vorlesungen und Fragmente zur Literatur. Erster Teil: Orientalia, hrsg. von Ursula Struc-Oppenberg (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, 15. Band), Darmstadt 2002, S. 93-134.

tive Techniken. Für das breitere Publikum gelang ihm die Reintegration der ausfransenden Ränder des betreffenden Wissensfeldes in einer die Disziplinen additiv vereinigenden Kulturwissenschaft. Insgesamt bleibt es beim Ideal der Zweckfreiheit des Forschens, das nun nicht mehr auf die Organizität der Wissenschaft hin getrimmt wird: Forschungsergebnisse dürfen ausschnitthaft bleiben. Die ›Indische Bibliothek‹ dient zunächst der Sammlung von Wissenspartikeln, ehe, wie Schlegel im ersten Heft anmerkt, einst aus der Zeitschrift ein erstes Repertorium des Fachwissens hervorgehen könnte.[136] In allen Schaffensphasen bleiben Schlegels akademische Texte frei von Hermetik und Esoterik – ein Moment der Kontinuität seiner Vorlesungspraxis beruht also auf der Transparenz und der Nachvollziehbarkeit der Aussagen, die jederzeit in einer fachgemäßen Form präsentiert werden.

›Zweckfreiheit‹ der Erkenntnis besagt nicht, dass der soziale Raum der universitären Praxis (und der Berliner Privatvorlesungen) gleichgültig wäre. Schon die frühen Vorlesungen dienten neben der Durchsetzung der romantischen Partei einer teils kulturnationalen, teils preußenfreundlichen Politik des Wissens. In Bonn ist ein preußenfreundliches Motiv Schlegels zu erkennen – er wird nicht müde, die Liberalität der preußischen Wissenschaftspolitik zu loben und für die preußisch-deutsche Hegemonie auf dem nun internationalen wissenschaftlichen Feld zu plädieren.[137] Diese Aussage ist ein Angebot der Wissenschaft an die Politik: Das zersplitterte, wenngleich machtpolitisch seit dem Wiener Kongress wieder expandierende Deutschland kompensiert defizitäre äußere Macht durch ›geistige‹, ›innere‹.

Schlegel publiziert als Wissenschaftler mehrgleisig, einiges ist ausschließlich an ein zahlenmäßig sehr geringes, dafür aber internationales Fachpublikum gerichtet – anderes an ein gebildetes Lesepublikum. Doch wäre es falsch, die dem Nicht-Fachmann auch heute noch zugängli-

136 »Für ein Gebiet des Forschens, wo alles noch im Werden begriffen ist, wo man den Umfang und die Gränzen des Gegenstandes noch nicht einmal deutlich überschaut, wo noch manche Entdeckungen gemacht werden müssen, […] und wo solche Entdeckungen täglich zu erwarten sind, schien mir die Form einer Zeitschrift vorzüglich angemessen.« Nach einigen Jahren werde »ein Repertorium daraus erwachsen.« (August Wilhelm Schlegel, Vorrede, in: Indische Bibliothek, Erster Band (Anm. 1), S. IX-XVI, hier S. IX.)

137 Vgl. Anm. 116.

cheren Publikationen als die wichtigeren zu verabsolutieren. Die aufwändigste und bedeutendste Leistung Schlegels war philologisch-editorischer und, wieder einmal, übersetzerischer Natur: So edierte er das bedeutende, dem Umfang nach aber überschaubare philosophische Epos Bhagavad-Gita, den ›Gesang des Erhabenen‹, erstmals kritisch mit Sanskrit-Text, Kommentar und einer Übersetzung ins Lateinische, das er als europäische Wissenschaftssprache empfahl und etwa dem Französischen vorzog.

Sodann plante er eine ebenfalls textkritische Ausgabe des ältesten Heldenepos des Sanskrit, eines vermeintlichen Vor-Homerischen Textes, des Ramayana. Die Vollendung dieser Edition zu Lebzeiten gelang zwar nicht, doch ungewöhnlich war der Anteil, den Schlegel an der Bereitstellung der technischen Voraussetzungen für seine Editionstätigkeit nahm. Da es in Deutschland keine Druckerei gab, die über Sanskrit-Typen verfügte, sorgte Schlegel nicht nur für die Einrichtung einer indischen Druckerei, sondern übernahm den Satz des Bhagavad-Gita selbst, ein im Wissenschaftsbetrieb der Zeit wohl einmaliger Vorgang, der wiederum nicht zu dem geckenhaft-parfümierten Professor passen will. Schlegel wird zugleich eigenständiger Wissenschaftsunternehmer, denn die Ramayana-Edition versucht er bei finanzieller Eigenbeteiligung als Subskriptionsunternehmen zu realisieren; erst nach einiger Zeit bittet er um staatliche Druckkostenzuschüsse.[138]

Die Spezialisierung in den wissenschaftlichen Praktiken deutet auf den Beginn einer neuen, arbeitsteilig-disziplinären Wissensproduktion hin, zu der von nun an etwa Editionsvorhaben als typische Vernetzungsgegenstände gehören.[139] Fachkollegen und -konkurrenten mit der eigenen Originalität zu beeindrucken oder auch zu widerlegen ist seit den 1830er-Jahren ein zumindest implizites Ziel des Wissenschaftlers.[140]

138 Dabei wendet sich Schlegel jeweils direkt an Johannes Schulze. Über den Subskriptionsplan informiert er ihn am 20.2.1824 (Vgl. Körner, Br I, S. 408, Br II, S. 213 und 217), am 12.11.1826 schreibt er: »Die Wahrheit ist, daß ich wegen der Fortführung des Râmâyańa in großen Sorgen stehe, weil die bisherige Subscription noch nicht den dritten Theil der Kosten überträgt, und ich die oft erfahrene Großmuth einer Staatsbehörde, die für das Nähere und Nützlichere zu sorgen hat, nicht gern in Anspruch nehmen möchte.« (Körner, Br I, S. 443 f., hier S. 444.)

139 Vgl. Lüdtke/Prass (Anm. 13), Einleitung, S. 8 ff.

140 Vgl. ebd., S. 12 f.

Hauptziel in der entstehenden Disziplin ist nicht, das (längst nicht gesicherte!) Wissen zu systematisieren, sondern eine »Kommunikationsgemeinschaft von Spezialisten« herzustellen.[141]

Bei aller Spezialisierung des Wissenschaftsdiskurses gehen Fachpublikation und populäre bis populärwissenschaftliche Publikation im Grunde bis heute einher, auch in den Naturwissenschaften: Popularisierung als Übersetzungsleistung ist eine Tendenz am Rande des wissenschaftlichen Diskurses des 19. Jahrhunderts[142] – dies zeigt sich auch bei Schlegel. Um einen durchaus quellenkritischen Überblick über die Geschichte des in Europa verfügbaren Wissens von Indien seit der Antike zu geben, wählt Schlegel das traditionelle und doch noch aktuelle Medium des Kalenders: Im ›Berliner Kalender auf das Gemein Jahr 1829‹ und im Band auf 1831 findet sich auf insgesamt 300 Seiten ein Kompendium des Wissens über Indien, das er aus den jeweiligen Kulturkontakten zwischen Europäern und Indern sowie aus dem jeweiligen Motiv dieser Kontakte erklärt, aus europäischer Perspektive. Das häufigste Motiv, das der Ökonomie, heißt Schlegel aus verständlichen Gründen nicht gut – es gab in Preußen keine kolonialen Absichten; vielmehr bietet seine Darstellung eine Gelegenheit mehr, das Ideal der Zweckfreiheit seiner wissenschaftlichen Tätigkeit hochzuhalten. Ähnlich wie Jahrzehnte zuvor in der ›Enzyklopädie‹ nennt er in seinen ›Vorlesungen über das akademische Studium‹ als Ziel des Studiums und als Moment der Überlegenheit deutscher Gelehrsamkeit die »allgemeine Verbreitung des wissenschaftlichen Sinnes« diesseits eines Praxisbezugs.[143]

Gleichwohl beginnt Schlegels Aufsatz so, als habe er, zwar quellengestützt, dem Leser ein Märchenland vorzuführen:

> Seit der frühesten Vorzeit erschien Indien im Zwielicht seiner weiten Entfernung und schwierigen Zugänglichkeit als eine Heimat der Wunder. Sonst pflegt das Wunderbare bei genauerer Betrachtung zu

141 Stichweh, Physik (Anm. 51), S. 50.

142 Vgl. ebd., S. 60; vgl. Andreas Daum, Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit, 1848-1914, München [2]2002.

143 August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über das akademische Studium, Heidelberg 1971, S. 40 f.

> verschwinden; hier aber ist dies nicht der Fall gewesen. Die Wahrheit hat gewissermaßen die leichtsinnigen Verheißungen der Fabel überboten.[144]

Es liegt zugegebenermaßen nicht fern, hier die romantischen Anteile von Schlegels indologischem Programm stark zu machen, Indien wiederum als »das wesentliche, universale Poetische« wiederzuerkennen.[145] Schon in dem programmatischen, nicht zuletzt an die preußische Kultusbürokratie gerichteten Aufsatz ›Ueber den gegenwärtigen Zustand der Indischen Philologie. Geschrieben im Sommer 1819‹ ruft Schlegel die romantische Verknüpfung zwischen Indien und der ›Ursprache‹ oder der ›Urgeschichte der Menschheit‹ in Erinnerung.[146]

Ein zweites Beispiel: In seiner Indischen Bibliothek, die durchaus auch Beiträge für interessierte Laien bringt und damit eine zusätzliche Legitimierung des exotischen Faches liefert, präsentiert Schlegel einen über hundertseitigen Aufsatz ›Zur Geschichte des Elephanten‹. Was auf den ersten Blick noch als kurioser, vielleicht der älteren Naturgeschichte verpflichteter Text aus der Feder eines Polyhistors, also eines frühneuzeitlichen Universalgelehrten, erscheint, ist doch wiederum der Versuch, kritisch und historisch das Wissen über den indischen Elefanten nach den Quellen aufzubereiten, seine natürliche, politische, militärische, mythologische, artistische und literarische Geschichte – wobei ausgerechnet die Naturgeschichte am kürzesten kommt.[147] Schlegel leistet weder empirische Zoologie noch ethnologische Feldforschung, doch entwickelt er eine enzyklopädisch-kulturgeschichtliche Systematik. Josef Körner wies nach, dass noch Meyers Konversationslexikon in der Aus-

144 August Wilhelm Schlegel, Indien in seinen Hauptbeziehungen. Einleitung über die Zunahme und den gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse von Indien. Erste Abtheilung bis auf Vasco de Gama, in: Berliner Kalender auf das Gemein Jahr 1829, S. 3-86, hier S. 4.

145 Byun, Erfahrung (Anm. 96), S. 121.

146 Schlegel, Zustand (Anm. 1), S. 5, vgl. auch ebd., S. 6: Anders als für die ägyptische Sprache gelte: »Die Indische Sprache hingegen gehört zu dem edelsten Stamme, und hat unter der ihr im Bau und Wesen verwandten Sprachen zugleich das ursprüngliche Gepräge am reinsten bewahrt, und die höchste in sich beschlossene Vollendung erreicht.«

147 Vgl. August Wilhelm Schlegel, Zur Geschichte des Elephanten, in: Indische Bibliothek. Erster Band (Anm. 1), S. 129-231, hier S. 129.

gabe von 1925 den Artikel ›Elefant‹ mit Schlegels Informationen bestückt.[148]

VII. Schluss

Wenn die Brüder Schlegel, wie Varnhagen in seinen ›Denkwürdigkeiten‹ später bemerkte, tatsächlich »ein paar ächte Revolutionsmänner«[149] gewesen sein sollten, so schließt diese Diagnose die Revolution der Wissenschaften mit ein.

Nur sind die üblichen literatur- und wissenschaftsgeschichtlichen Zäsuren nicht überzeugend: die Annahme von Linearität und Progression in der Geschichte des Wissens ist irrig – das zeigt sich beim Versuch, Schlegel lebenslang auf die Romantik festzulegen, dabei eine biographische Bruchlinie mit dem Wechsel nach Bonn auszumachen, die aber zugleich den epistemischen Bruch zwischen romantisch-universaler und moderner, disziplinärer Wissenschaft leugnen soll. Sowohl die durch Gerücht und Satire dominierten Schlegel-Bilder als auch Schlegels Handeln als Bonner Professor, soweit rekonstruierbar, verweigern sich einem »heroische[n] Verständnis des wissenschaftlichen Fortschritts«.[150] Neues und Traditionelles stehen nebeneinander, heterogene Motivkomplexe sind für Schlegels Handeln auszumachen.

Zur historischen Darstellung des Wissens und seiner Repräsentationsformen traten Fragen nach dem Handeln von Akteuren, aber auch nach den oft langlebigen kulturellen Zuschreibungen, mit denen diese Akteure versehen werden und mit denen deren wissenschaftliches Werk und Wirken verwoben und manchmal auch überschrieben ist. Der Romantiker Schlegel darf und muss als Mann und als Künstler kraftlos und unfruchtbar sein, als Philologe ein Pedant, der Kosmopolit und Komparatist wird zum eitlen Repräsentanten des Ancien Régime – Kritik der Romantik und Gelehrtensatire vereinigten sich zu einer bis heute nur selten hinterfragten Geringschätzung.

Dabei scheint der Fall Schlegel eher symptomatisch für die interessengeleitete Vermengung sogenannter persönlicher und wissen-

148 Körner, Br II, S. 168.
149 Karl August Varnhagen von Ense, Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften, Band 8, Berlin 1830, S. 6.
150 Hagner, Ansichten (Anm. 33), S. 10.

schaftlich-argumentativer, ästhetischer und systematischer Faktoren in einer Wissenslandschaft zu stehen, die angeblich schon auf Autonomie, Zweckfreiheit, Innovation der wissenschaftlichen Leistung setzt. Schlegel als ›Homo academicus‹ ist Occasio, fast zufälliger Anfangspunkt bei der Lektüre des Wissens einer Epoche. Schlegels vielgeschmähte repräsentative Außenseite wird lesbar als Zeichenensemble, das nicht etwa auf charakterliche Defizite verweist, sondern auf »intellektuelle Prominenz«, die laut Bourdieu universitäres Kapital erzeugt,[151] was aber massive Reaktionen der Konkurrenz hervorruft. Nur sein ärgster Bonner Gegner, der Althistoriker Niebuhr, hatte die Stirn zu behaupten, Schlegel, »der eitle Narr«, sei für die Universität Bonn »keinen Schuß Pulver« wert.[152]

151 Bourdieu, Homo academicus (Anm. 6), S. 133.
152 Zit. nach: Schirmer, Schlegel (Anm. 10), S. 114.

Paul Kahl

Museum – Gedenkstätte – Literaturmuseum

Versuch einer Begriffsklärung am Beispiel von Schillers Marbacher Geburtshaus 1859-2009

Was ist ein Literaturmuseum?[1] Ein Brief des Marbacher Schillercomités an Schillers Tochter Emilie v. Gleichen-Rußwurm – am 14. Oktober 1859 in Marbach verfasst[2] – deutet eine erste Antwort an:

1 Zur Kulturgeschichte des Literaturmuseums im neunzehnten Jahrhundert vgl. Ernst Beutler, Die literarhistorischen Museen und Archive. Ihre Voraussetzung, Geschichte und Bedeutung, in: Forschungsinstitute. Ihre Geschichte, Organisation und Ziele. Unter Mitwirkung zahlreicher Gelehrter hrsg. v. Ludolph Brauer, Albrecht Mendelssohn Bartholdy und Adolf Meyer, Bd. 1, Hamburg 1930, S. 227-259. Und Paul Kahl, »… ein Tempel der Erinnerung an Deutschlands großen Dichter«. Das Weimarer Schillerhaus 1847-2007. Gründung und Geschichte des ersten deutschen Literaturmuseums, in: Die große Stadt. Das kulturhistorische Archiv von Weimar-Jena, Jg. 1 (4/2008), S. 313-326. Folge II in Jg. 2 (1/2009), S. 40-75. Folge III in Jg. 2 (2/2009), S. 155-176. Folge IV in Jg. 2 (3/2009), S. 217-237.
Zu Literaturmuseen allgemein vgl. Literaturmuseum. Facetten. Visionen. Kleist-Gedenk- und Forschungsstätte. Kleist Museum, Frankfurt/Oder 1996 (darin besonders Wolfgang Barthel, Probleme, Chancen und Grenzen des Literaturmuseums, S. 7-31). Hans Wißkirchen (Hrsg.), Dichter und ihre Häuser. Die Zukunft der Vergangenheit, Lübeck 2002. Und Lothar Jordan, Standards und Vielfalt von Literaturmuseen, in: Die Pforte. Veröffentlichungen des Freundeskreises Goethe-Nationalmuseum e.V., 9 (2008), S. 47-73. Die allgemeine Literatur zum Thema Museum widmet sich dem Literaturmuseum überhaupt nicht; vgl. z. B. Melanie Blank und Julia Debelts, Was ist ein Museum? »… eine metaphorische Complication …«, Wien 2001, oder nur grob verallgemeinernd, Hildegard K. Vieregg, Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008, S. 167-176.

2 Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sammlungen zu Schillers Leben, Werk und Nachwirkung. 100. Geburtstag 1859. Marbach, 83/1051; um Schlusswendungen gekürzt. Mitgeteilt mit freundlicher Genehmigung des Goethe- und Schiller-Archivs vom 26. Juni 2008. Dieser Brief und zwei folgende befinden sich unter den Dokumenten zu den Schillerfeiern von 1859, die Schillers Tochter Emilie v. Gleichen-Rußwurm gesammelt hat und die sich heute geschlossen im Goethe- und Schiller-Archiv befinden: Einsendungen aus Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz und anderen Ländern, GSA 83/802 bis 83/1307. Vgl. auch die gedruckte

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-015 | CC BY-NC-SA 4.0

Hohe Frau!

Unser Streben, das Geburtshaus Ihres großen Vaters als ein Nationaleigenthum der Nachwelt zu überliefern, ist Ihnen aus den öffentlichen Blättern bekannt u. wohl ebenso auch, daß es bereits in seiner ursprünglichen Gestalt wieder dastehe, wir aber nun mit seiner innern Ausstattung uns beschäfftigen.

Hiebei haben wir auf das Zimmer seiner Geburt, unten, u. auf das Obere, dem wir die Einrichtung eines litherarischen Kabinets zu geben beabsichtigen, angemeßen Rüksicht zu nehmen.

Ebenso wie wir uns erlaubten, gegen Dero Frau Schwägerin, die Frau Oberförster v. Schiller in Stuttgart die Bitte auszusprechen, uns als Reliquien beliebige Gegenstände, welche in dem Gebrauche Ihres unsterblichen Vaters oder seiner Eltern waren und für eine Gallerie die Bilder der Familien-Glieder – etwa mit Hülfe der Photographie – gfs. zu überlaßen: so wagen wir es auch bei Ihnen hohe Frau! diesen Wunsch vorzutragen.

Entschuldigen Sie diese Bitte mit unserem Vorsaze, die Räume des geweihten Haußes so darzustellen, daß die Pietät mit der in sie getreten wird, nicht verlezt werden möge.

Ein Literaturmuseum ist offenbar eine Verbindung von authentischem Ort (»Zimmer der Geburt« = ›Gedenkstätte‹) und literarischer Ausstellung (»litherarisches Kabinet« = ›Museum‹) unter dem Gesichtspunkt allgemeiner, womöglich gemeinnütziger Bedeutung (Überlieferung an die »Nachwelt«) und ständiger, öffentlicher Zugänglichkeit (»Nationaleigenthum«). Zur näheren Bestimmung des authentischen Ortes ist auf dessen kulturprotestantisch-kunstreligiöses Verständnis hinzuweisen (»Reliquien«, »geweihtes Hauß«); zur näheren Bestimmung der literarischen Ausstellung ist zu bemerken, dass ihr Gegenstand unbestimmt erscheint (»beliebige Gegenstände«), da das Literarische selbst nicht dinglich ist. Dieses aufschlussreiche, bisher ungedruckte Schreiben ist eines der Gründungsdokumente des Marbacher Schillerhauses, das im

Übersicht: Schillerfeier 1859. Verzeichniß der zum hundertjährigen Geburtstage Schillers seiner Tochter eingesandten Festgaben, [hrsg. v. Emilie v. Gleichen-Rußwurm], Stuttgart 1863.

Jahr 2009 seit 150 Jahren besteht[3] – seit Februar 2009 mit neuer Dauerausstellung.[4]

Erhalten sind insgesamt drei Schreiben des Comités an Frau v. Gleichen-Rußwurm; das mitgeteilte ist seinem Inhalt nach das erste; die anderen beiden stammen vom 30. Oktober 1859 und vom 24. November 1859. Dem zweiten Schreiben nach zu schließen, hat Frau v. Gleichen-Rußwurm in ihrer (nicht bekannten) Antwort vom 18. November »Reliquien« angekündigt, die sie – dem zweiten Schreiben des Comités zufolge – dann auch wirklich nach Marbach geschickt hat, ohne, wie von den Marbachern gewünscht, den Ort selbst zu besuchen.[5] Zu den gestif-

3 Zur Geschichte des Marbacher Schillerhauses vgl. Albrecht Bergold / Friedrich Pfäfflin (Bearb.), Schillers Geburtshaus in Marbach am Neckar (Marbacher Magazin Sonderheft, 46/1988), Marbach/N. 1988. Und: Aus dem Hausrat eines Hofrats. Die Ausstellung in Schillers Geburtshaus, bearb. v. Michael Davidis und Sabine Fischer (Marbacher Magazin Sonderheft, 77/1997), Marbach/N. 1997. Außerdem Ottilie Wildermuth, Aus Schiller's Heimath. Mit einem Nachwort von Rosemarie Wildermuth (Schöndrucke 3), Marbach 1995 (erstm. 1857). Christiane Lohkamp, Schillers Geburtshaus. Bau- und Besitzgeschichte eines Marbacher Handwerkerhauses (Schriften zur Marbacher Stadtgeschichte 9), Marbach/N. 1997 (darin nichts über das Literaturmuseum). Albrecht Gühring u.a., Geschichte der Stadt Marbach am Neckar. Bd. 1: Bis 1871. Neuauflage Marbach/N. 2002, S. 709-711, 744-748.

4 Vgl. Michael Davidis, Schiller-Ausstellungen in Marbach von 1859 bis 2009, in: Friedrich Schiller. Orte der Erinnerung, hrsg. v. Silke Henke und Nikolas Immer im Auftrag des Weimarer Schillervereins e.V., Weimar 2011, S. 27-41. Vgl. auch: www.schillersgeburtshaus.de/images/stories/besucherservice/faltblatt-marbach-2009.pdf (23.12.2010).

5 Die Mitglieder des Schiller-Comités sind: Oberamtmann Gustav Stockmayer, Präzeptor Udo Becht, Ratsschreiber Eduard Fischer, Hermann Foehr (als Vorsitzender des Schiller-Vereins), der ehemalige Stadtschultheiß Karl Ludwig Christoph Klein, der Apotheker Dr. Theodor Rieckher und Stadtschultheiß Robert Sigel. Weiteres Mitglied ist der Knittlinger Dekan Hermann Kornbeck (bis 1858 in Marbach). 1858 schlossen sich gemäß dem Aufruf an Deutschlands Männer und Frauen zur Errichtung eines Denkmals in Marbach weitere 16 Mitglieder aus Leipzig, Stuttgart, Esslingen, Tübingen und Weinsberg an. Freundliche Mitteilung des Stadtarchivs Marbach vom 27. Juni 2008. Zu Emilie v. Gleichen-Rußwurm vgl. Alexander von Gleichen-Rußwurm, Gleichen-Rußwurm, Emilie, Freifrau von, geb. von Schiller 1804-1872, in: Lebensläufe aus Franken, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Fränkische Geschichte v. Anton Chroust, Bd. 1 (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Siebente Reihe) München und Leipzig 1919, S. 119-124. Walter Baum, Emilie von Gleichen-Rußwurm und die Pflege der Schiller-Tradition, in: Euphorion 50 (1956), S. 217-227.

teten »Reliquien« gehören der handschriftliche Lebensbericht von Schillers Vater Johann Caspar und einige Briefe.[6]

Das Marbacher Schillerhaus

Das Marbacher Schillerhaus wird zu Unrecht als das erste deutsche Literaturmuseum bezeichnet.[7] Tatsächlich sind die Schillerhäuser in Weimar (1847) und in Leipzig-Gohlis (1848) früher geöffnet worden. Während die Entstehungsgeschichte von literarischen Museen im neunzehnten Jahrhundert jüngst als Desiderat beschrieben wurde, ist auch die Frage »Was ist ein Literaturmuseum?« nicht systematisch geklärt. Ohne einer späteren Kulturgeschichte des Literaturmuseums vorzugreifen, soll hier eine erste Begriffsklärung versucht werden. Das Marbacher Haus erweist sich dabei als exemplarisch-aufschlussreicher Fall.

Die Geschichte des Marbacher Schillerhauses haben 1988 Albrecht Bergold und Friedrich Pfäfflin aufgearbeitet. Sie ist nicht nur ein Spiegelbild der breit belegten Geschichte des Schiller'schen Nachruhms im neunzehnten Jahrhundert, sondern auch eines einer noch ungeschriebenen Kulturgeschichte des Dichterhauses – genauer: der literarischen Personengedenkstätte – insgesamt. Der Ruhm des »Hütt'lein[s]«, in dem 1759 »[v]on Geist ein Riese wundersam« geboren wurde – so Gustav Schwab in seinem Gedicht ›Der Riese von Marbach‹[8] –, reicht vor die Geschichte der Musealisierung zurück. 1812 wurde es im Rahmen von Zeugenanhörungen identifiziert und seither vielfach abgebildet und besungen und als Kultobjekt verehrt.[9] Im Jahr 1819 wird gar be-

6 Vgl. Johann Caspar Schiller, Meine Lebens-Geschichte. Mit einem Nachwort von Ulrich Ott (Schön- und Widerdrucke 1), Marbach am Neckar 1993, S. 15. Vgl. außerdem Otto Güntter, Mein Lebenswerk, Stuttgart 1948, S. 15. Zu Schiller-Reliquien vgl. außerdem jüngst: Heike Gfrereis, Autopsie Schiller. Eine literarische Untersuchung. Mit einem Essay von Wilhelm Genazino (Marbacher Magazin 125/126), Marbach am Neckar 2009.

7 So Stefanie Wehnert, Literaturmuseen im Zeitalter der neuen Medien. Leseumfeld – Aufgaben – Didaktische Konzepte, Kiel 2002, S. 37. Vgl. zur Kritik Paul Kahl, in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge XIV (2/2004), S. 451-453.

8 Frauentaschenbuch für das Jahr 1818 von [Friedrich] de la Motte Fouqué, Nürnberg [1817], S. 164-168.

9 Vgl. Bergold/Pfäfflin 1988 (Anm. 3), bes. S. 13-21.

richtet, Reisende hätten Splitter von der Tür des Geburtshauses »als eine Art von Heiligthum mit sich genommen«.[10] Seit 1840 ist ein eigenes Gästebuch nachgewiesen.[11] Es umfasst die Zeit von September 1840 bis Juni 1859, also gerade die Jahre vor der Öffnung des Hauses. Anders als das Gästebuch des Weimarer Schillerhauses enthält es zahlreiche inhaltliche Aussagen, die über die Bekundung von Namen, Beruf, Herkunft und Daten hinausgehen: eine Reihe von Gelegenheitslyrik, Huldigungsgedichten usw., die die breite und oberflächliche Schillerverehrung belegen und offenbar auch dem Fehlen eines musealen Angebotes im Haus entsprechen.[12] Entscheidend ist aber der Umstand selbst, dass das Haus in großer Zahl besucht wurde, ohne eine öffentliche Gedenkstätte bzw. ein Museum zu sein. Es reichte aus, dass es Schillers Geburtshaus war, wie der folgende Gästebucheintrag zeigt: »Zur Ehre des unsterblichen Dichters F. v. Schiller besuchte ich dies Haus wo er das Licht der Welt erblickte – !! Joh. Dickelt aus Bremen a. d. Nordsee«.[13]

Die Geschichte der Musealisierung beginnt 1859 mit der Eröffnung des Hauses in dem im vorliegenden Brief erläuterten Sinne: Das Dokument deutet – begleitet durch weitere Kenntnisse von dem Gründungsvorgang – erstens *allgemeine Museumskriterien* an und zweitens Merkmale einer *literarischen Gedenkstätte* und eines *Literaturmuseums*. Zu den allgemeinen Kriterien zählen neben dem Vorhandensein einer Sammlung als Grundlage Gemeinnützigkeit, Ständigkeit, Zugänglichkeit, Forschung (oder Wissenschaftlichkeit) und Bildung.[14]

10 Vgl. Johann Gottfried Pahl, Denkwürdigkeiten von Marbach, in: Württembergisches Jahrbuch 1819, S. 213-227, hier S. 225.

11 DLA Marbach, A: Schwäbischer Schillerverein.

12 Zu den Weimarer Gästebüchern vgl. Kahl 2008/09 (Anm. 1). Wie diese sind die Marbacher nicht erschlossen und ausgewertet worden. Der zweite Marbacher Band beginnt mit dem 10. November 1859, also mit der Eröffnung des Hauses. Die Einträge beschränken sich jetzt im Wesentlichen auf Namensnennungen; Huldigungsgedichte kommen gelegentlich vor. Der Band endet am 14. Juni 1864 und ist nach Format und Blattzahl wesentlich umfangreicher als Band 1 – Beleg für den 1859 sprunghaft ansteigenden Besuch. – Josef Rank bezieht sich in seiner Schilderung des Hauses kurz *vor* 1859 auch auf das Gästebuch, er zitiert einiges daraus, vgl. Josef Rank, Schillerhäuser, Leipzig 1856, S. 3-7.

13 DLA Marbach, A: Schwäbischer Schillerverein, Ende Juli 1847, Bl. 33v.

14 Vgl. grundlegend: ICOM Ethische Richtlinien für Museen (Code of Ethics for Museums), [1986/2001] Wien und Zürich 2003. Eine neuere Diskussion der Kriterien des Internationalen Museumsrats von 1986/2001 bei Bénédicte Savoy

Sie finden sich, von Forschung im engeren Sinne abgesehen, wieder in den Schlüsselbegriffen »Nationaleigenthum« und »Nachwelt«; in dem Versuch von »Überlieferung« in »seiner ursprünglichen Gestalt« ist aber auch schon ein Bemühen um wissenschaftliche Verantwortung sichtbar. Die ausdrücklich voneinander abgegrenzten Begriffe »Zimmer seiner Geburt« und »Kabinet« weisen auf eine zusätzliche Besonderheit hin: die Unterscheidung von Gedenkstätte und Museum, auch wenn die heutige Begrifflichkeit noch nicht vorliegt. Denn im achtzehnten Jahrhundert weist der Begriff ›Museum‹ noch nicht auf eine Einrichtung mit dinglicher Sammlung hin, sondern, begrifflich breiter, auf einen kommunikativen und geselligen Raum (mit Club, Café, Akademie, Bibliothek usw.). ›Kabinet‹ (oder ›Kammer‹) beinhaltet dagegen eine dingliche Sammlung, d.h. ein ›Museum‹ im heutigen Sinne. Im neunzehnten Jahrhundert verengte sich der Begriff ›Museum‹ im Sinne seines heutigen Gebrauchs und gewann gegenüber ›Kabinet‹ auch die Bedeutungsebene Öffentlichkeit und Besucherbezug hinzu.

Eine frühe Unterscheidung von Gedenkstätte und Museum wird auch durch andere Quellen belegt, denn wie die Räume zum Zeitpunkt der Gründung aussahen, lässt sich aus zeitgenössischen Berichten erschließen,[15] besonders den genauen Angaben in der ›Schwäbischen Kronik‹ vom 10. November 1859:

> Bei der *Wiederherstellung* des früheren Zustandes, über welchen Risse und Zeichnungen vorlagen, mußte die Fenstereintheilung der Stöcke und der Eingänge verändert werden. Nun wird das Haus in seinem Haupteingange statt von der Seite wieder von vornen durch die große alterthümliche Hausthüre betreten. Gleich an ihr öffnet sich das trauliche Stübchen der Schiller'schen Mutter, in welchem sie vor 100 Jahren der Ankunft des jungen Weltbürgers entgegensah. Gehen wir über eine Treppe, so kommen wir nach vornen in das einem Kabinette der Schillerliteratur und erhaltenen Reliquien ge-

(Hrsg.), Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815, Mainz 2006, S. 11-23 (der Untertitel im inneren Deckblatt lautet abweichend: »Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815«).

15 Josef Rank hat das Haus 1850 besucht und beschrieben, vgl.: Ein Besuch in Schiller's Geburtshaus, in: Calwer Wochenblatt. Amts- und Intelligenzblatt für den Bezirk, Jg. 1850, S. 408 f. Außerdem Rank 1856 (Anm. 12), S. 1-9.

> widmete Zimmer, von dem wie früher ein Alkoven abgeschieden ist.[16]

Es folgt die Aufzählung der bis dahin vorhandenen Einrichtungsstücke, von Schillers Schnupftabakdose bis hin zu Büchern aus seinem Besitz, außerdem die Ankündigung von Gemälden und anderen Dingen. Dies entspricht der in dem Schreiben an Emilie v. Gleichen-Rußwurm angekündigten Unterscheidung von Gedenkstätte und Kabinett oder Museum.[17] Hierin deutet sich eine grundsätzliche Unterscheidung von Gedenkstätte und Museum an, die offensichtlich prägend ist für Häuser, die Dichtern, ja überhaupt einzelnen Persönlichkeiten gewidmet sind.

Andere Personengedenkstätten

Ähnlich auch die Ersteinrichtung des Goethe-Nationalmuseums in Weimar von 1886/87[18] oder die des Reuter-Museums von 1896 in der Reuter-Villa in Eisenach: Zu ihr gehören das authentische Arbeitszimmer und gestaltete Museumsräume. Im Kaufvertrag zwischen der Schiller-Stiftung und der Stadt Eisenach vom November 1895 heißt es: »Die Stadt Eisenach übernimmt die Verpflichtungen, das Arbeitszimmer des Dichters Fritz Reuter tunlichst in demselben Zustande, in welchem es sich zur Zeit des Ablebens von Frau Luise Reuter befunden hat, zu erhalten und nebst den beiden ostwärts daran stoßenden Räumen des ersten Stockwerkes zur bleibenden Erinnerung an den Dichter als Reuter-Museum einzurichten und als solches dauernd zu erhalten.«[19]

16 Schwäbische Kronik, des Schwäbischen Merkurs zweite Abtheilung, I. Blatt, Nr. 266, S. 1823.

17 Vgl. auch eine Abbildung in ›Über Land und Meer‹ vom 10. November 1859, die die zwei Bereiche andeutet, vgl.: Über Land und Meer. Zum 10. November 1859, Allgemeine Illustrirte Zeitung, Fest-Nummer zum Schiller-Tage, S. 2, abgeb. bei Bergold/Pfäfflin 1988 (Anm. 3), S. 60. Diese Unterscheidung zieht sich auch durch die weitere Geschichte des Hauses, vgl. Davidis/Fischer 1997 (Anm. 3), S. 4 (»Für die Präsentation gilt das Prinzip einer strikten Trennung von Gedenkstätte und Ausstellung«).

18 Zur Geschichte des Goethe-Nationalmuseums vgl. unten Anm. 25.

19 Nach Gudrun Osmann, Von der Reuter-Villa zum Reuter-Wagner-Museum, in: Fritz Reuter in Eisenach, hrsg. im Auftrag der Fritz Reuter Gesellschaft von Christian Bunners und Ulf Bichel sowie für den Förderverein Reuter-Museen von Dieter Scheven (Beiträge der Fritz Reuter Gesellschaft 8), Hamburg 1998,

– Die Beispiele ließen sich vermehren. Beides, Gedenkstätte und Museum, findet sich heute im Gegenüber von Goethe-Haus und Goethe-Museum in Frankfurt am Main wie in Weimar (im Goethemuseum befand sich bis 2008 eine Epochen-, keine Goetheausstellung), und dem entspricht auch das Miteinander von Schillerhaus und Schillermuseum (zurzeit ohne Dauerausstellung) in Weimar und von Schillers Geburtshaus und Schiller-Nationalmuseum in Marbach (unbeschadet dessen, dass das Geburtshaus selbst auch museale Züge hat). Formal – nicht inhaltlich – entsprechend ist auch das Miteinander von Gedenkstätte und Museum unter dem Dach von KZ-Gedenkstätten, z.B. in Mittelbau-Dora; das Museum befindet sich, als Neubau, auf dem Gebiet der Gedenkstätte: Diese ist ausdrücklich kein Museum, der Museumsneubau ausdrücklich nicht Bestandteil der Gedenkstätte.[20]

Die Geschichte der Einrichtungsgattung ›Gedenkstätte‹ (bzw. ›Personengedenkstätte‹) ist weitgehend unerschlossen.[21] Die Geschichte der literarischen (Personen-)Gedenkstätten in Deutschland beginnt mit Schillerhäusern, und zwar denen in Weimar (1847), in Gohlis bei Leipzig (1848) und in Marbach (1859). Noch ins neunzehnte Jahrhundert fallen außerdem u.a. das Gleimhaus in Halberstadt (1862), das Freie Deutsche Hochstift mit dem Frankfurter Goethe-Haus und das Lotte-Haus in Wetzlar (je 1863). Das Goethe-Nationalmuseum in Weimar

S. 225-237, hier S. 228. Nimmt man den Satz sprachlich ganz genau, wird darin keine ausdrückliche Trennung zwischen Gedenkstätte und Museum vorgenommen, denn auch das Arbeitszimmer gehört zum »Museum«; es werden aber beide Bereiche betont.

20 Volkhard Knigge, Gedenkstätten und Museen, in: Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, hrsg. v. Volkhard Knigge und Norbert Frei, München 2002, S. 378-389. Die Merkmale von literarischen Gedenkstätten und KZ-Gedenkstätten entsprechen einander formal bei gleichzeitig kategorialer Verschiedenheit des Inhalts; zu der Unterscheidung vgl. auch Bert Pampel, »Mit eigenen Augen sehen, wozu der Mensch fähig ist«. Zur Wirkung von Gedenkstätten auf ihre Besucher, Frankfurt und New York 2007, S. 37.

21 Vgl. zu Personalmuseen: Franz Rudolf Zankl, Das Personalmuseum. Untersuchung zu einem Museumstypus, in: Museumskunde 41 (1972), 13. Bd. der Dritten Folge, S. 1-132, mit einem Verzeichnis von Personalmuseen (zu literarischen Personalmuseen S. 39-48, zu Schillermuseen und -häusern vgl. S. 119). Keine Ausführungen über den Gegenstand Personengedenkstätte bei Vieregg 2008 (Anm. 1). Zum Forschungsstand zu Gedenkstätten allgemein vgl. Pampel 2007 (Anm. 20), S. 35 u. 43.

wurde 1885 gegründet, eine Goethegedenkstätte in Sesenheim 1894/95; ebenso das Goethe-Archiv (später Goethe- und Schiller-Archiv), das mit seinem Neubau von 1896 als Autografen-Schauarchiv – wie der Neubau eines Frankfurter Goethemuseums 1897 – auch zur Geschichte von Literaturmuseen gehört. Mit dem Reuter-Museum in Eisenach im Jahr 1896 (1897 zu einem Reuter-Wagner-Museum erweitert) entsteht erstmals ein Haus für Schriftsteller des neunzehnten Jahrhunderts.

Offenbar nur eine einzige »Personengedenkstätte« im deutschsprachigen Raum ist älter: die in Martin Luthers Geburtshaus in Eisleben. Sie wurde schon 1693 eröffnet, aber noch ohne alle heutigen Merkmale zu erfüllen. Der unvergleichlich frühe Zeitpunkt erklärt sich aus der überragenden Rolle Luthers in der Zeit vor der Entstehung einer entsprechenden weltlichen Literatur in Deutschland.[22] Gedenkstätten für andere Künstler oder Gelehrte entstanden später als die beiden Schillerhäuser in Weimar und in Marbach: Das Dürerhaus in Nürnberg wurde 1871 eröffnet, Mozarts Geburtshaus in Salzburg 1880, das Lutherhaus in Wittenberg 1883, das Bonner Beethovenhaus 1889, das Liszthaus in Weimar 1887, das Wiener Haydn-Museum 1899, das Eisenacher Bachhaus erst 1907. Vor die Musealisierungsgeschichte zurück reicht die Aufmerksamkeit für Lebensorte und Häuser von Dichtern und überhaupt großen Persönlichkeiten. Als frühestes Beispiel wird üblicherweise Pindars Haus in Theben genannt, das von Alexander dem Großen als Erinnerungsstätte verschont wurde, als er 335 Theben zerstören ließ.[23]

Auf folgende Fragen ist eine erste Antwort anzudeuten: Was ist eine Gedenkstätte (bzw. Personengedenkstätte) im Unterschied zu einem Museum? Dabei ist kurz festzuhalten: Was ist ein Museum? Anschließend soll noch einmal zugespitzt formuliert werden: Was ist ein Literaturmuseum? Denn Literaturmuseen sind entstehungsgeschichtlich ver-

22 Sorge um Luthers Geburtshaus in Eisleben wird bereits aus dem sechzehnten Jahrhundert überliefert; das Haus erhielt 1583 eine Gedenktafel, die auf Luther hinweist, vgl. Martin Steffens, Luthergedenkstätten im 19. Jahrhundert. Memoria – Repräsentation – Denkmalpflege, Regensburg 2008. Die Geschichte der Eisleber Lutherhäuser und ihrer Einrichtung im neunzehnten Jahrhundert ist verwandt mit der (Einrichtungs-)Geschichte von Schillerhäusern in der gleichen Zeit; ein Vergleich wäre Gegenstand einer (noch ungeschriebenen) fächerübergreifenden Kulturgeschichte der Personengedenkstätte.

23 Vgl. Arrian, Anabasis I 9, 10.

bunden mit dem Gegenstand ›Gedenkstätte‹ (bzw. Personengedenkstätte). Dabei ergibt sich die Hilfsfrage: Was ist *kein* Literaturmuseum?

Was ist kein Literaturmuseum?

Gerhard Schuster lässt die »Musealisierung« des Goethe'schen Gartenhauses in Weimar 1841 beginnen,[24] und Ulrike Müller-Harang spricht gar von der »Öffnung des Gartenhauses als Museum im Jahr 1841«:[25] »Das Gartenhaus war von den Erben 1841 für den Besucherverkehr freigegeben worden.« Über Goethes Wohnhaus am Frauenplan schreibt sie: »Im Gegenzug schlossen sie aber das Goethehaus am Frauenplan, das zwischen 1832 und 1841 unter Aufsicht von Theodor Kräuter als Museum zugänglich gewesen war«.[26] In beiden Fällen führt der Sprachgebrauch in die Irre. Tatsächlich waren beide Häuser Privathäuser geblieben und nur unter bestimmten Bedingungen bestimmten Personen zugänglich – das Haus am Frauenplan in den Jahren nach Goethes Tod bis 1840 (nicht 1841), das Gartenhaus offenbar seit 1841, wie aus dem Fremdenbuch hervorgeht.[27] Sie weisen freilich die einschlägigen Museumskriterien gerade nicht auf, weder Gemeinnützigkeit noch Stän-

24 Vgl. Goethes Gartenhaus im Park an der Ilm. Beiträge zur Baugeschichte, Restaurierung und Neueinrichtung 1996, Stiftung Weimarer Klassik, Weimar 1996, S. 18.

25 In: Ernst-Gerhard Güse und Margarete Oppel (Hrsg.), Goethes Gartenhaus, Weimar 2008, S. 22 und 121. Zur Geschichte des Goethehauses in Weimar vgl. Ankauf des Goethe-Hauses durch den Deutschen Bund 1842/1843 (ohne Verf.), in: Chronik des Wiener Goethe-Vereins 33 (1922), S. 21-35. Johannes Schultze, Der Plan eines Goethe-Nationaldenkmals in Weimar. Der Deutsche Bund und die Erben Goethes, in: Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 12 (1926), S. 239-263. Bodo Plachta, Remembrance and Revision: Goethe's Houses in Weimar und Frankfurt, in: Writers' Houses and the Making of Memory, hrsg. von Harald Hendrix, New York und London 2007, S. 45-60. Paul Kahl, Das Scheitern der »immerwährenden Nationalstiftung« in Weimar und die Gründung des Goethe-Nationalmuseums, in: Klassik Stiftung Weimar, Jahrbuch 2010: Das Zeitalter der Enkel. Kulturpolitik und Klassikrezeption unter Carl Alexander, Göttingen 2010, S. 250-266.

26 In: Güse/Oppel 2008 (Anm. 25), jeweils S. 23.

27 Vgl. Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Hofmarschallamt 2077-2091 (Einschreibebücher 1841-1923). Zwei ebenfalls dem Gartenhaus zugeordnete Bände etwas größeren Formats (Hofmarschallamt 2075-2076) umfassen die Jahre 1834 bis 1869/84 und gehören offenbar zu einer anderen Einrichtung. Das Gartenhaus war weiterhin zeitweilig vermietet und bewohnt.

digkeit und Zugänglichkeit – denn es handelte sich um Privathäuser, deren Öffnung an natürliche Personen gebunden war (und eben diese Personen, namentlich Theodor Kräuter, hatten die Möglichkeit, Besucher nach Ermessen abzuweisen) –, noch gar Ausrichtung auf Forschung und Bildung, also Wissenschafts- und Besucherbezug. Auskunft hierüber gibt die Eingabe Theodor Kräuters an die weimarische Landesregierung vom 15. Juli 1840.[28] Insofern ist es unangemessen, hier schon von »Museen« zu sprechen.

Es wird an beiden Beispielen ein noch unerschlossener Umstand deutlich: die Entstehung von literarischen ›Privatmuseen‹ in Dichterhäusern, die der Entstehung tatsächlicher, d.h. öffentlicher Museen bzw. Gedenkstätten vorausgehen; einmal, indem überlieferte Privaträume einfach »geöffnet« werden – so in den beiden Weimarer Goethehäusern –, aber auch, indem Erinnerungsstücke in inzwischen zweckentfremdete Räume wieder einziehen. Erstes Beispiel für diesen zweiten Fall ist wiederum das Marbacher Schillerhaus, das, wie gesehen und wie durch das Gästebuch belegt, *vor* 1859 besucht wurde, ohne ein Museum oder eine Gedenkstätte zu sein. Ottilie Wildermuth beschreibt das Haus 1857:

> Das Haus ist von einem Bäcker bewohnt, und wer mit lebhafter Phantasie begabt ist, kann sich immer noch einbilden, mit einer Schillersemmel ein Atom Poesie in sich aufzunehmen. Das Zimmer, in welchem Schiller geboren wurde, ist zugleich Wohnzimmer, Schänk- und Backstube; eine Büste des Dichters, ein Fremdenbuch mit vielen geschmacklosen Einzeichnungen, die Werke Schiller's, die kürzlich erst mit einer schönen poetischen Widmung von Bremen hierher gestiftet wurden, sind der einzige Schmuck, der an seine Bedeutung erinnert.[29]

Gleichzeitig entsteht auch im Frankfurter Goethe-Haus ein privates Gedenkzimmer, ebenfalls seit 1840 durch ein Gästebuch dokumentiert,[30]

28 Vgl. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar 110/205 (Abschrift masch.).

29 Wildermuth 1857/1995 (Anm. 3), S. 9 f.

30 Vgl. Petra Maisak und Hans-Georg Dewitz: *Das Goethe-Haus in Frankfurt am Main*. Mit einem Vorwort von Christoph Perels. Frankfurt/M. 1999, S. 114 und 122. Außerdem Bergold/Pfäfflin 1988 (Anm. 3), S. 65. Der erste Band des Gästebuches ist nicht erhalten, allerdings existiert eine Beschreibung: Robert Hering, Aus dem ersten Fremdenbuche des Goethehauses, in: Frankfurter Zeitung vom

das *kein* Museum bzw. keine Gedenkstätte ist. Alexander Lacy beschreibt das Zimmer in seinem Buch ›Santa Casa. Episode aus Goethes Jugendzeit‹:

> Da stand noch Wolfgangs mit weißer Oelfarbe bestrichener Pult, da waren noch die alterthümlichen Stühle, Handzeichnungen und mehrere unter Glas und Rahmen gebrachte Autographen des Dichters. Eine mehr als lebensgroße Büste Goethes, das Haupt mit einem natürlichen Lorbeerkranz umwunden, stand auf dem Tisch. Vor dieser Büste lag aufgeschlagen das in rothen Saffian gebundene Buch, in das die Besucher des Goethezimmers ihre Namen aufzuzeichnen pflegen.[31]

Petra Maisak und Hans-Georg Dewitz parallelisieren die Öffnung dieses privaten Raumes mit der Öffnung des Weimarer Goethehauses 1885/86 und liefern damit einen weiteren Beleg für die vorliegende Begriffsunklarheit[32] – denn es handelt sich gerade nicht um denselben Vorgang.

Daneben gibt es einen dritten Fall von Nichtmuseen, die nur der Vollständigkeit halber angeführt werden sollen: private und fürstliche Gedenkräume, die teilweise öffentlich sind und keinen gemeinnützigen Zweck verfolgen, sondern der Verherrlichung des eigenen Andenkens oder des Familienandenkens dienen, so das von Emilie v. Gleichen-Rußwurm auf Schloss Greifenstein eingerichtete »Schillermuseum«[33] und auch die Dichterzimmer im Weimarer Stadtschloss, die Großherzogin Maria Pawlowna in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts einrichten ließ.[34]

28. August 1926; freundliche Mitteilung von Joachim Seng, Freies Deutsches Hochstift, 15. Januar 2008.

31 Alexander Lacy: *Santa Casa. Episode aus Goethes Jugendzeit. Eine Novelle.* Zweiter Theil. Mainz 1853, S. 186.

32 Vgl. Maisak/Dewitz 1999 (Anm. 30), S. 114.

33 Vgl. Alexander v. Gleichen-Rußwurm, Das Schillermuseum zu Schloß Greifenstein, in: Veröffentlichungen des Schwäbischen Schillervereins. Im Auftrage des Vorstands hrsg. v. Otto Güntter, I. Marbacher Schillerbuch. Stuttgart und Berlin 1905, S. 5-14.

34 Vgl. Christian Hecht, Dichtergedächtnis und fürstliche Repräsentation. Der Westflügel des Weimarer Residenzschlosses – Architektur und Ausstattung, Ostfildern-Ruit 2000, S. 42-116. Und Klaus Fahrner, Der Bilddiskurs zu Friedrich

Was ist demgegenüber ein Museum?

Der Begriff Museum unterlag im Laufe der Zeit Bedeutungsveränderungen, vom weiten Begriff für ›Musentempel‹, ›Studier-Stube‹, ›Lesegesellschaft‹, ›Bibliothek‹, ›Ort der Gelehrsamkeit‹, oft verbunden mit einer ›Galerie‹, mit einer ›Sammlung‹ bzw. einem ›Kabinett‹ oder einer (Wunder-, Raritäten-, Kunst-, Naturalien-)›Kammer‹ bis hin zur genauen Bestimmung des Internationalen Museumsrates und des Deutschen Museumsbundes. Das antike Museum Alexandrinum (um 280 v. Chr.) war ein Ort der Gelehrsamkeit. Bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein blieb der Begriffsgebrauch in diesem Fahrwasser. Wenn Wagner ausruft: »Ach! wenn man so in sein Museum gebannt ist, / Und sieht die Welt kaum einen Feiertag …« (›Faust I‹, Vers 530 f.), so meint er seine Studierstube. Erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts trat die Bedeutung der dinglichen Sammlung hervor, die heute sogar den Kern des Begriffs ausmacht. Die Definition des Internationalen Museumsrates (ICOM) lautet: »Ein Museum ist eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.«[35]

Schiller (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart 82), Stuttgart 2000, S. 530-536. Und zuletzt: »Ihre kaiserliche Hoheit«. Maria Pawlowna. Zarentochter am Weimarer Hof, hrsg. von der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen, München und Berlin 2004, Bd. 1, S. 178-191, und in Bd. 2 (elektr. Fassung): Hartmut Reck, Maria Pawlowna als Initiatorin der politischen Memorialkultur, S. 147-171, und Martin Steffens, »Sie feiern das Land und seine Fürsten, zumeist aber die Dichter.« Maria Pawlowna und die Einrichtung von Dichtergedenkräumen in Weimar und auf der Wartburg, S. 215-235.

35 ICOM Ethische Richtlinien für Museen (Anm. 14), Anhang, Art. 2.1, S. 18. Vgl. auch: Standards für Museen, hrsg. vom Deutschen Museumsbund e.V. gemeinsam mit ICOM Deutschland, Kassel und Berlin 2006, S. 6 (http://www.museumsbund.de/fileadmin/geschaefts/dokumente/Leitfaeden_und_anderes/Standards_fuer_Museen_2006.pdf [23.12.2010]). Vgl. ähnlich schon die Definition von 1946 (»collections […] of artistic, technical, scientific, historical or archeological material«), Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (1946-2001), http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html (18.10.2011). Auch die 1978 in ›Museumskunde‹ abgedruckte Definition des Deutschen Museumsbundes bezieht sich ausschließlich auf Einrichtungen, denen eine dingliche Sammlung (»Objekte«) zugrunde liegt (Band 43, H. 2, unpag.).

Ebendies nannte man noch im neunzehnten Jahrhundert eher Kabinett als Museum.[36]

Was unterscheidet eine Gedenkstätte von einem Museum?

Der Begriff sagt selbst aus, was sein Kern ist: eine Stätte – nämlich eine Stätte des Gedenkens –, nicht eine Sammlung. In der ›Brockhaus Enzyklopädie‹ heißt es beispielsweise nur allgemein: »Es kann sich dabei um einen Ort handeln (z. B. einer Schlacht, einer besonderen Begegnung), um ein Gebäude (z. B. Geburts- oder Sterbehaus einer berühmten Persönlichkeit, Stätte eines Friedensschlusses), um Mahnmale, Grabstätten und Inschriften.«[37] Die Geschichte des Begriffs ›Gedenkstätte‹ ist noch nicht erschlossen, ein möglicher frühester Beleg nicht festgestellt worden. Das ›Deutsche Wörterbuch‹ der Brüder Grimm kennt den Begriff nicht.[38]

Der Begriff Gedenkstätte ist offenbar erst im neunzehnten Jahrhundert belegt und stammt aus einem religiösen Bedeutungsfeld: heiliges Land und heilige Stätten, Seen und Gebiete; Heiligenverehrung, Opfer und Dank für Wunder; heiliges Grab und Totengedenken; Reformationserinnerung. Er wurde offenbar in der Mitte des neunzehnten Jahrhun-

36 Auch der Begriff Kabinett war nicht genau umrissen, wie aus Caspar Friedrich Neickels ›Museographia‹ ersichtlich wird: »Mit dem Namen eines Cabinets beleget man itzund ein solches Behältniß, so nur klein und wie ein Schranck, oder Contoir, wie es etliche nennen, gemacht und eingerichtet ist. […] Museum […] bedeutet eigentlich einen solchen Ort, so wir Teutschen eine Studier-Stube nennen, worinnen sowol ein Cabinet, oder sonsten Repositoria mit raren Sachen, als auch eine kleine Bibliothec oder Bücher-Schranck bey einander vorhanden« (Caspar Friedrich Neickel (Jencquel), Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern, Leipzig und Breslau 1727, S. 2). Der im vorliegenden Marbacher Brief noch gebrauchte Begriff ›Kabinet‹ im Sinne einer dinglichen Sammlung trat bald ganz zurück, vgl. Blank/Debelts 2001 (Anm. 1), S. 15, 22-27, 57, 86 und 175-177.

37 Brockhaus Enzyklopädie, 30 Bde. 21., völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 10, Leipzig und Mannheim 2006, S. 307.

38 Es gibt dort wohl Verbindungen wie Gedenkpfennig, Gedenkring, Gedenksäule, Gedenkstein und sogar Gedenktafel – mit dem Vermerk »wie sie z. B. an häusern berühmter männer später angebracht werden« –, aber nicht Gedenkstätte, vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 4.1, Leipzig 1878, Sp. 2012.

derts auf kulturelles Gedenken, besonders auf Dichtergedenken, übertragen. Ein früher Beleg sind die Schriften Adolf Stahrs; Stahr schreibt beispielsweise im Jahr 1859 an seinen Sohn Alwin, Weimar sei »der einzige Ort in Deutschland […], der als ewige, dem ganzen deutschen Vaterlande theure Gedenkstätte unsrer großen neuen Nationalliteratur- und Kultur-Entwicklung ein unbestreitbares Anrecht darauf hat, […] zu einem historischen Bewahrungsorte deutscher Kunstleistungen erhoben zu werden«.[39] Offenbar – dies wäre im Einzelnen zu untersuchen – ist der Begriff vor allem im Rahmen des Klassikergedenkens gebraucht und auf Goethe- und Schillerorte bezogen worden.

Der offenbar früheste Lexikoneintrag findet sich im zweiten Band des ›Goethe-Handbuchs‹ von 1917, das unter dem Stichwort »Goethestätten« eine Unterscheidung zwischen »Goethestädten«, »Goethestätten« und »Goethegedenkstätten« vorschlägt,[40] noch weitgehend vom heutigen Gebrauch unterschieden:

> Den Goethestätten treten aber noch Goethegedenkstätten zur Seite, namentlich für den, der Deutschland, Österreich und Italien unter dem Gesichtspunkt der Goetheverehrung und des Goethestudiums bereist. Es sind die unzähligen Orte, Örtlichkeiten und Punkte, an denen Goethe auf seinen Reisen einmal verweilt hat und an denen pietätvolles Gedenken und lokalpatriotischer Spürsinn ihm nachgegangen sind, um das Andenken des Gewaltigen mit der eigenen Heimat zu verbinden.[41]

Es bleibt unklar, worin genau sich »Stätten« von »Gedenkstätten« unterscheiden, denn beiden ist offenbar ein Bezug zum geschichtlichen Schauplatz eigen; doch entscheidend ist hier zunächst das Vorliegen des Begriffes selbst.

Erst nach 1945 wurde er im Zusammenhang des Gedenkens an die Opfer der totalitären Herrschaften des zwanzigsten Jahrhunderts er-

39 Helgoland, 16.-23. August 1859, nach: Aus Adolf Stahrs Nachlaß. Briefe von Stahr nebst Briefen an ihn von … ausgewählt und mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben v. Ludwig Geiger, Oldenburg 1903, S. 228-234, hier S. 231 f. (der Zusammenhang ist die Gründung einer Nationalgalerie in Weimar).

40 Goethe-Handbuch, Bd. 2, Göchhausen bis Mythologie, hrsg. v. Julius Zeitler in Verb. m. v. a., Stuttgart 1917, S. 34-39.

41 Ebd., S. 36.

weitert. Zu den Belegen zählen z.B. eine Überschrift in der ›Thüringer Volkszeitung‹ vom 16. März 1946 mit dem Aufruf »Eine Gedenkstätte für die Opfer des Faschismus«.[42] Zu den begriffsprägenden frühen Belegen gehört sodann das NFG-Gesetz der DDR von 1953;[43] es unterscheidet stillschweigend-ausdrücklich zwischen Gedenkstätte und Museum, ohne aber die Begriffe zu erläutern, indem die Weimarer Einrichtungen »Gedenkstätten« genannt werden, die Einrichtung eines »Museums« an anderem Ort – nämlich in Berlin – demgegenüber eigens erörtert wird.[44] Im September 1958 folgte die »Nationale Mahn- und Gedenkstätte Buchenwald«.[45] Auch Franz Rudolf Zankl unterscheidet Gedenkstätten und (Personal-)Museen, aber ebenfalls ohne die Begriffe zu erläutern.[46] Etienne François und Hagen Schulze bezeichnen ohne Begriffsklärung die »Statuen großer Männer, Kriegerdenkmäler oder die Gräber der französischen Könige in Saint Denis« in der Einleitung zu ihren ›Deutschen Erinnerungsorten‹ als »einfache Gedenkstätten«.[47] Und in jüngerer Zeit spricht man auch von »Stasi-Gedenkstätten« –

42 Thüringer Volkszeitung. Organ der kommunistischen Partei Deutschlands. Bezirk Thüringen. (Ausgabe Weimar) Nr. 64, 2. Jahrgang, 16. März 1946, [S. 5].

43 Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin, den 14. August 1953/Nr. 92: Verordnung über die Bildung der »Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar«. Vom 6. August 1953. Vgl. besonders § 3, Abs. 6.

44 Vgl. auch: Theo Piana, Lage und Aufgaben der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (masch.), Berlin 1953, Historisches Archiv der Akademie der Künste in Berlin, AdK-O, ZAA 333. Piana spricht von »musealen Gedenkstätten«, meint aber, nach unserem Sprachgebrauch (und auch dem des NFG-Gesetzes), Gedenkstätten, vgl. bes. Teil C, S. 154-169. Schon mit der Gründung der NFG wurde die Frage erörtert, ob man in Wohnräumen eine didaktisierende Ausstellung zeigen dürfe und welche Aufgabe die »musealen Gedenkstätten« überhaupt hätten, vgl. S. 154-157.

45 Vgl. Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation, Bd. 2: Berlin, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt, Sachsen, Thüringen, von Stefanie Endlich, Nora Goldenbogen, Beatrix Herlemann, Monika Kahl, Regina Scheer, Bonn 1999, S. 892-903. Und: Volkhard Knigge, Opfer, Tat, Aufstieg. Vom Konzentrationslager Buchenwald zur Nationalen Mahn- und Gedenkstätte der DDR (= Das Buchenwalder Mahnmal von 1958, Bd. 1), Spröda 1997.

46 Zankl 1972 (Anm. 21), S. 42 u. 47.

47 Etienne François / Hagen Schulze (Hrsg.), Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 1, München 2002[4], S. 16.

etwa in Hohenschönhausen – und einer »Gedenkstätte Berliner Mauer«. Zugleich lebt der Begriff auch im Umfeld des Dichtergedenkens fort, etwa in der »Arbeitsgemeinschaft der literarischen Gesellschaften und Gedenkstätten« (ALG). Am 20. September 2010 wurde auf dem Französischen Friedhof in Berlin-Mitte eine Theodor Fontane-Gedenkstätte eröffnet. Es wäre eine begriffsgeschichtliche Untersuchung nur diesem einen Wort zu widmen, der Gedenkstätte und ihrer Bedeutungsentwicklung.

Eine allgemein eingebürgerte Begriffsdefinition gibt es freilich nicht.[48] Pampel weist zu Recht darauf hin, dass zwischen Gedenkstätten, Denkmalen und Mahnmalen oft nicht unterschieden wird.[49] Selbst Martin Steffens' *Luthergedenkstätten im 19. Jahrhundert* (2008) bringen keinerlei Definition.[50] Der Begriff Gedenkstätte wird zunehmend auf Einrichtungen verengt, die sich auf die NS-Herrschaft beziehen, so zuletzt beispielsweise Vieregg, ohne jede begriffliche Erläuterung: »Ein wichtiger neuer Museumstypus, der sich erst im Laufe des 20. Jahrhunderts nach der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft heraus kristalli-

48 »Der Begriff der ›Gedenkstätte‹ wird – im Unterschied zum Begriff des Denkmals – soweit ich weiß nirgends verbindlich definiert.« Und weiter unten: »In der Vielzahl der einschlägigen Einzelpublikationen wird in der Regel ein Common-sense-Verständnis vorausgesetzt« (Thomas Hertfelder, Vom Nutzen und Nachteil einer Heuss-Gedenkstätte in Stuttgart. Das Theodor-Heuss-Haus im Kontext der deutschen Gedenkstättenlandschaft, in: Jahrbuch zur Liberalismus-Forschung 1997, S. 205-222, hier S. 213 und Anm. 28). Vgl. jüngst Jan Philipp Reemtsma, Wozu Gedenkstätten?, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 25-26/2010, 21. Juni 2010: Zukunft der Erinnerung (Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament), Bonn 2010, S. 3-9 (Reemtsma erörtert den Begriff und seine Geschichte nicht, er geht nur von Gedenkstätten aus, die den Verbrechen der Nazis und der DDR gewidmet sind). Es liegen kaum Lexikoneinträge vor, vgl. nur P.[eter] S.[eibert] in: Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Themen und Theorien, Formen und Institutionen seit 1945, hrsg. v. Ralf Schnell, Stuttgart und Weimar 2000, S. 173-175. Simone Derix, Gedenkstätte, in: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon, hrsg. v. Nicolas Pethes und Jens Ruchatz unter Mitarbeit von Martin Korte und Jürgen Straub, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 209 f. (ohne Hinweis auf die Begriffs- und Sachgeschichte, ohne Hinweis auf literarische Gedenkstätten).

49 Pampel 2007 (Anm. 20), S. 24.

50 Es heißt nur: »Etwa 150 Luthergedenkstätten, also Orte, die an Lutheraufenthalte anknüpfen, liegen auf dem Gebiet der Bundesrepublik«, vgl. Steffens 2008 (Anm. 22), S. 8.

siert hat, sind *Zeitgeschichtliche Museen und Gedenkstätten*«.[51] Selbst das 2010 erschienene Handbuch *Gedächtnis und Erinnerung* räumt ein: »Eine eindeutige begriffliche Trennung zwischen Denkmalen und Gedenkstätten gestaltet sich schwierig«,[52] bespricht beide Begriffe im selben Atemzug und bringt die einleuchtende, inhaltlich offene und nur kurze Formel »Unter einer Gedenkstätte stellt man sich dabei üblicherweise eine Institution am ›authentischen‹ Ort eines vergangenen Geschehens vor«.[53] Entscheidend ist also offenbar der Ort in Verbindung mit einer Einrichtung.

Eine ausführlichere Begriffsklärung findet sich offenbar nur bei Bert Pampel (mit Bezug auf einen ebenfalls nützlichen Klärungsversuch von Thomas Hertfelder[54] 1997):

> Das Wort ›Gedenkstätte‹ verweist zum einen auf eine Tätigkeit, das Gedenken, das zum anderen an einen besonderen Ort, eine Stätte, gebunden ist. Eine genauere Bestimmung des Gedenkstättenbegriffs kann von diesen beiden Aspekten aus in Angriff genommen werden. Ich beginne mit dem zweiten, dem Ortsbezug. Gedenkstätten zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich an einem Ort befinden, der in besonderer, unmittelbarer Weise mit den Personen oder Ereignissen, derer gedacht werden soll, verbunden ist. Sie besitzen dadurch eine Aura des ›Hier ist es gewesen!‹, die sie vom Museum unterscheidet. […] Von Denkmalen, Mahnmalen und sonstigen Memorialen unterscheiden sich Gedenkstätten vor allem durch eine umfassende Ver-

51 Vieregg 2008 (Anm. 1), S. 54.

52 Christian Gudehus und Ariane Eichenberg und Harald Welzer (Hrsg.), Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart und Weimar 2010, S. 177.

53 Ebd.

54 Anm. 48, vgl. weitere Angaben in seinen Fußnoten 2 und 4, außerdem Hertfelders Ausführungen S. 213-215 (mit Definitionsversuch). Hertfelder geht davon aus, dass »Gedenken« nur die Spanne von drei bis vier Generationen umfassen könne: »Danach wird aus dem ›Gedenken‹ ein bloßes Rekapitulieren oder Vergegenwärtigen historischer Vergangenheit« (S. 214). In unserem Zusammenhang legt sich freilich ein möglichst weites Begriffsverständnis nahe. – Obwohl Hertfelder über die Einrichtung einer Personengedenkstätte spricht – nämlich einer solchen für Theodor Heuss –, ist ihm deren Ursprung im Klassikergedenken des neunzehnten Jahrhunderts unbekannt (vgl. S. 217, »Gedenkstätte für Handelnde«) – wiederum ein Beleg für das fehlende Bewusstsein für den Gegenstand.

> mittlung von Informationen, vorzugsweise in Form einer historischen Ausstellung. Aber auch im Hinblick auf ihren Ortsbezug – Mahnmale sind weniger unmittelbar an den historischen Ort gebunden – sowie auf ihre Authentizität und Materialität unterscheiden sich Gedenkstätten von anderen Erinnerungszeichen. […] Der vordere Teil des Wortes ›Gedenkstätte‹ verweist darauf, dass diese Einrichtungen Menschen veranlassen wollen, an Vergangenes zurückzudenken, das in besonderer Weise mit diesen Orten verbunden ist.[55]

Weiter unten fasst Pampel zusammen:

> Bei Gedenkstätten handelt es sich zusammengefasst um öffentliche Einrichtungen an Orten, die auf besondere, unmittelbare Weise mit bedeutsamen historischen Persönlichkeiten bzw. ihren Taten, mit Personengruppen oder mit besonderen historischen Ereignissen verbunden sind. In Gedenkstätten versuchen soziale Gruppen […] oder der Staat durch Vermittlung von Informationen, durch Gedenkrituale, durch Erinnerungszeichen oder ähnliches, die mit den Orten verbundenen historischen Erfahrungen über die Lebensspanne der Zeitgenossen hinaus gegenwärtig zu halten.[56]

Selbst die Zentrale Gedenkstätte der Bundesrepublik Deutschland (so die amtliche Bezeichnung) in der Neuen Wache in Berlin erfüllt die Bedingung des Ortes insofern, als in ihr seit 1969 die sterblichen Überreste eines unbekannten KZ-Häftlings und eines unbekannten Soldaten, umgeben von der Erde aus verschiedenen Konzentrationslagern und von europäischen Schlachtfeldern, beigesetzt sind.

Gedenkstätten gehören – fassen wir zusammen – bei einem weiten Begriffsverständnis als Unterart zu Museen (oder vielleicht: zu musealen Einrichtungen). Bei einem engeren Begriffsverständnis sind sie ein Gegensatz zu Museen. Entscheidend ist der Ort, eine »Stätte« – nämlich eine Stätte des Gedenkens –, nicht eine Sammlung als Grundlage. Dann kann man unter einer Gedenkstätte einen authentischen Ort verstehen, der dem Gedenken gewidmet ist und – wie ein Museum im ausgeführ-

55 Pampel 2007 (Anm. 20), S. 25 f. – Pampel bestimmt im Folgenden mit Bezug auf Jan Assmann weiter das Wesen des Gedenkens als »organisierte« Erinnerungsarbeit, vgl. S. 26 f.

56 Ebd., S. 30 f. – Zur Formulierung der Aufgaben von Gedenkstätten vgl. bes. S. 43.

ten Sinne – gemeinnützig, ständig und öffentlich zugänglich ist und in einer wissenschaftlichen Verantwortung steht. Dies erscheint als vorläufig kürzeste Form einer Arbeitsdefinition. Die Authentizität erweist sich dabei als fragwürdig, denn die »zu Gedenkstätten und Museen umgestalteten Erinnerungsorte unterliegen«, wie Aleida Assmann ausgeführt hat, »einem tiefgreifenden Paradox: Die Konservierung dieser Orte im Interesse der Authentizität bedeutet unweigerlich einen Verlust an Authentizität. Indem der Ort bewahrt wird, wird er bereits verdeckt und ersetzt.«[57]

›Gedenken‹ kann zweierlei umfassen, das würdigende Anerkennen großer Verstorbener – beispielsweise Schriftsteller – wie auch die Beklagung der Toten – beispielsweise Soldaten oder Holocaustopfer, verbunden mit einer Mahnung. In Worten Aleida Assmanns: »Gedenkorte sind solche, an denen Vorbildliches geleistet oder exemplarisch gelitten wurde«.[58] Die DDR-Kulturpolitik hat im zweiten Fall statt von »Gedenkstätten« mit einer geglückten Wendung von »Mahn- und Gedenkstätten« gesprochen, um einen Aufruf für Gegenwart und Zukunft einzuschließen. Dem entspricht ein erhöhtes Maß von Emotionalität. Gedenkstätten appellieren, anders als Museen, an Gefühle, denen eine Haltung (möglicherweise eine Handlung) folgen kann, in die eine wie auch in die andere Richtung. Pampel spricht von »affirmativem« und »kritischem« Gedenken.[59] – Die Frage, ob künftig, um den aufgeladenen

57 Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 2006[3], S. 333. Aleida Assmann spricht nur in einem allgemeineren Sinne von nicht institutionalisierten »Gedenkorten«, vgl. S. 308-314. Den Begriff Gedenkstätte gebraucht sie nur beiläufig, vgl. S. 330 und 333 (in unerläuterter Abgrenzung vom »Museum«).

58 Ebd., S. 328.

59 Vgl. Pampel 2007 (Anm. 20), S. 28. Weniger günstig erscheint demgegenüber die nur formale Unterscheidung von »negativem« und »positivem« Gedenken, die Knigge gebraucht: »Negatives Gedenken – den Inhalten, nicht den Zielen nach – meint die Bewahrung eines öffentlichen, selbstkritischen Gedächtnisses an von den Eigenen an Anderen begangenen Staats- bzw. Gesellschaftsverbrechen und die damit verbundene Verantwortungsübernahme einschließlich des Ziehens praktischer Konsequenzen« (Volkhard Knigge, Zur Zukunft der Erinnerung, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 25-26/2010, 21. Juni 2010: Zukunft der Erinnerung (Beilage zur Wochenzeitung ›Das Parlament‹), Bonn 2010, S. 10-16, hier S. 11 f., Anm. 3).

Begriff der Gedenkstätte abzulösen, möglicherweise günstiger und einfacher von Erinnerungs- oder Memorialstätte zu sprechen ist, ist hiermit noch gar nicht gestellt.

Was ist nun ein Literaturmuseum?

Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, Literatur sei nicht »ausstellbar«, nur durch Lektüre, nicht durch Betrachtung wahrzunehmen.[60] Wenn eine dingliche Sammlung aber Voraussetzung eines Museums ist, dann ist ein *Literatur*museum streng genommen unmöglich. Was oft ungenau Literaturmuseum genannt wird, sind eigentlich Dichtermuseen, also Personalmuseen, deren Kern eine Sammlung von Gegenständen aus dem Besitz oder Umfeld der jeweiligen Persönlichkeit ist. Weiterhin vorstellbar ist ein Museum der Literaturgeschichte, dessen Sammlung aus Exponaten – Büchern, Handschriften, Bildern – besteht, die beispielsweise verschiedene Epochen und Gattungen veranschaulichen. Die materiellen Träger von Literatur – Handschriften und Bücher, Hörbücher, Verfilmungen, Zeitungen usw. – werden von Archiven gesammelt, Literatur selbst ist nicht dinglich. Zur Verdeutlichung abschließend ein Beispiel aus der Gegenwart: das Lübecker Buddenbrookhaus. Es gilt zu Recht als ein gelungenes Literaturmuseum – doch gerade im Buddenbrookhaus tritt die dingliche Sammlung in den Hintergrund; sein Kern ist eine Inszenierung, eine sinnlich-belehrende Kulisse am historischen Ort, keine Sammlung. Muss ein »Museum« auf einer dinglichen Sammlung fußen? Die Definition des Deutschen Museumsbundes wurde jüngst, einer breiten Diskussion der letzten Jahre entsprechend, an ebendieser Stelle gelockert, indem es seit 2007 heißt, ein Museum stelle »the tangible and intangible heritage of humanity and its environment« aus.[61] In der Fassung von 2001 war nur von »material evidence of people and their environment« die Rede. So tritt der alte

60 Vgl. Wie stellt man Literatur aus? Sieben Positionen zu Goethes Wilhelm Meister, 29. August bis 1. November 2010. Eine Ausstellung von Frankfurter Goethe-Haus / Freies Deutsches Hochstift und Kulturamt Frankfurt am Main, [Frankfurt/Main 2010].

61 Vgl. http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html (18.10. 2011).

Museumsbegriff wieder in sein Recht. Er wurzelt im antiken »Museion« und hatte noch im achtzehnten Jahrhundert – anstatt auf eine dingliche Sammlung hinzuweisen – eher die Bedeutung eines ›Studierzimmers‹, eines Raumes von Kommunikation und Bildung. In diesem weiteren Sinne kann man berechtigterweise von einem »Literaturmuseum« sprechen. Es verbindet das, was wir im je engeren Sinne Gedenkstätte und Museum (»Kabinet«) genannt haben, eine Unterscheidung, die bereits das Schreiben des Marbacher Schillercomités von 1859 kennt, welches (Dichter-)Gedenkstätte (»Zimmer der Geburt«) und (Literatur-) Museum (»litherarisches Kabinet«) als zweierlei und zugleich als zusammengehörig begreift, und, wie gezeigt, fast alle heutigen Museumskriterien aufweist. Die heutige Erörterung dieser Fragen hat insofern ihre Wurzeln in der Geschichte der Dichterhäuser im neunzehnten Jahrhundert.

Peter Sprengel

Capri-Romantik

Gerhart Hauptmanns Versdichtung ›Die blaue Blume‹ als Beitrag zu einer »Poesie der Poesie«

> Was mich betrifft, mich nennt man Heinrich Heine,
> das ist Novalis. Auch Brentano spinnt
> hier unentwegt an seinem <Märlein> Wahnsinn weiter.
> Wir andern nennen ihn »die Himmelsleiter«.[1]

Die Verse entstammen der ersten Niederschrift eines Versepos, das Gerhart Hauptmann im Frühjahr 1923 in Bozen diktiert. Sie enthalten die (in der Druckfassung gestrichenen) Worte, mit denen sich die jünglingshaft-schwärmerischen Insassen einer Barke dem Ich-Erzähler vorstellen. Dieser selbst – er wird demnächst ins Boot emporgehoben – schwimmt noch zusammen mit einem namenlosen Freund im »blauen Wein« einer Grotte, die stark an die Grotta Azzurra auf Capri gemahnt; der Name der Insel fällt denn auch wenige Strophen später. Was bedeutet diese explizite Beschwörung der Romantik im Rahmen der Dichtung, die damals den Arbeitstitel ›Merlin. Stanzen‹ trug, ursprünglich als ›Vineta‹ geplant war[2] und schließlich im Januar 1924 unter dem Titel ›Die blaue Blume‹ im Druck erschien?[3] Wie kommen die deutschen

1 GH Hs 570, 42r (Gestrichenes in spitzen Klammern). Die Siglen »GH Hs« und »GH Br Nl« beziehen sich auf den Manuskript- bzw. Briefnachlass Gerhart Hauptmanns in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (künftig als: SBB-PK), Handschriftenabteilung. Ich danke der Leitung der Handschriftenabteilung für die Zitiererlaubnis.

2 Rudolf Ziesche, Der Manuskriptnachlaß Gerhart Hauptmanns, Teil 1-4, Wiesbaden 1977-2000 (Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Handschriftenabteilung II, 2), Teil 4, S. 165.

3 Neue Rundschau 35 (1924), Bd. 1, S. 1-27. Die erste Buchausgabe erschien 1927 mit Holzschnitten Ludwig von Hofmanns. Hier zitiert nach: Gerhart Hauptmann, Sämtliche Werke. Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters, hrsg. v. Hans-Egon Hass u. a., Bd. 1-11, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1962-1974 (künftig zitiert als: CA), Bd. 4, S. 571-596.

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-017 | CC BY-NC-SA 4.0

Romantiker einschließlich Heines nach Capri, warum nehmen sie den Sprecher in ihre Reihe auf, und was bedeutet das für ihre gemeinsame Suche nach der blauen Blume? Diesen Überlegungen sind die nächsten Seiten gewidmet.

* * *

Es ist mehr als ein halbes Jahrhundert her, dass sich die Germanistik näher mit der ›Blauen Blume‹ befasst hat.[4] Das Verschwommen-Verschwebende dieses Nebenwerks, in dem sich typische Motive von Hauptmanns Altersschaffen kreuzen und das mit einer Reihe erstaunlicher Grenzüberschreitungen aufwartet (Tod-Leben, Gebirge-Meer, männlich-weiblich, Christus-Dionysos), musste auf die wissenschaftliche Rationalität ebenso abschreckend und verunsichernd wirken wie die hermetischen Tendenzen der Dichtung, die verschiedentlich erkennbar auf Biographisches Bezug nimmt, diese Bezüge aber gleichzeitig verdeckt und verrätselt. Oskar Loerke, der Freund und Lektor Hauptmanns, hat einiges davon verstanden, wenn er unter dem Eindruck der ersten Lektüre des Manuskripts erklärt:

> Die Dichtung hatte für mich etwas hell, klar und warm Ergreifendes. Ich bewundere es tief, wie das zeitlich und räumlich Ferne sich zu seiner natürlichen Einheit zusammenfindet und wie die herrliche Landschaft und die Fülle an Gestalt und Idee, von innen überströmt, wie von eigenem Lichte leuchtet und alles Bekenntnis hinnimmt und erlöst zu grossem Lebensfeste.[5]

Wenn wir – im Bewusstsein der genannten Schwierigkeiten – trotzdem versuchen, uns unter Hervorhebung der topographischen und figürlichen Bezüge einen ersten Überblick über die Abfolge der insgesamt 119 Stanzen zu verschaffen, so ergeben sich folgende Anhaltspunkte: Die Dichtung setzt ein in einer Alpenstadt, die der über Hauptmanns Aufenthalt zur Zeit der Abfassung belehrte Leser mit Bozen in Verbin-

4 Das gilt ungeachtet der z.T. späteren Erscheinungsdaten. Krogmanns Aufsatz (s.u. Anm. 32), 1967 postum veröffentlicht, war schon 1955 abgeschlossen; vgl. Margaretes Brief an ihn vom 2.5.1955 (SBB-PK, Handschriftenabteilung, Nachlass Margarete Hauptmann, Nr. 1296). Auch Voigts Buch (s.u. Anm. 15) war lange vor seinem Erscheinen (Neufassung postum 1965) beendet.

5 An Hauptmann, 7.11.1923, in: Gerhart u. Margarete Hauptmann – Oskar Loerke, Briefwechsel, hrsg. v. Peter Sprengel in Verbindung mit Studierenden der Freien Universität Berlin, Bielefeld 2006, S. 97.

dung bringen wird; der »Garten, drin Laurinens Rosen blühen«, kann demnach auf das für sein Alpenglühen berühmte Rosengarten-Massiv in den benachbarten Dolomiten bezogen werden. Eine Bergwanderung unter der Führung eines Knaben führt den Erzähler auf einen Gipfel, von dem sich der Blick auf eine steinerne »Kathedrale« bzw. ein »Münster« ergibt,[6] wobei wohl gleichfalls an ein Felsmassiv der Dolomiten gedacht werden darf, der christlich-kultische Aspekt aber keineswegs ausgeblendet ist. Neben dieser montanen Motivik ist jedoch von Anfang an das Bildfeld von Nachen und Meer gegenwärtig; es verdichtet sich, nachdem der Erzähler Rufe nach »Mary« vernommen hat und den Abstieg antritt, der ihn zu einem tempelartigen Bau mit Zypressenallee führt. Dieser befindet sich offenbar auf der aus dem Sagenkreis um Achill und Helena bekannten Toteninsel Leuke, wo die verstorbene Geliebte oder Frau des Ich-Erzählers nunmehr als »Dunkle, Bleiche« regiert.[7] Sie gewährt ihm »straflos« vorübergehenden Eintritt in ihr Reich; ihre Möwen geleiten ihn von Ort zu Ort und übermitteln fortan Botschaften der Herrscherin.

Dieser einleitende Abschnitt, der ungefähr ein Drittel des Umfangs umfasst, ist mit Stanze 38 beendet. Der anschließende Hauptteil beschreibt die Erlebnisse und Begegnungen des Ich-Erzählers auf der Insel. Am Anfang steht das Zusammentreffen mit einem soeben verstorbenen Bekannten, der auffällig anonym bleibt (»ein Mensch, an den ich eben nicht gedacht«).[8] Der Erzähler führt den »neue[n], sel'ge[n] Eremit[en]« zu einer hoch gelegenen Einsiedelei mit weitem Meeresblick und lädt ihn anschließend zum Bad in der »Grotte von Azur« ein.[9] Dort kommt es zu der uns schon bekannten Begegnung mit einer Bootsgesellschaft, der auch der Bruder des Sprechers angehört, und zwar im zarten Alter von ungefähr »siebzehn Lenze[n]«.[10]

Vom Bruder über die Identität von Leuke und Capri belehrt, erkennt der Erzähler zusammen mit den Jünglingen, die ihn an Bord genommen haben, die Herrschaft von Mary auch über Capri und die Identität von

6 CA IV, S. 573 u. S. 575 f. Schon im April 1921 vergleicht Hauptmanns Notizbuch Rosengarten und Latemar mit Orgeln: GH Hs 211, 70r.

7 CA IV, S. 579.

8 Ebd., S. 580.

9 Ebd., S. 584.

10 Ebd., S. 586

»blaue[r] Blume« und blauer Grotte.[11] Er gewinnt damit Zugang zu einem »neue[n] Glaube[n]«.[12] Dieser bewährt sich sogleich in zwei phantastischen oder ans Phantastische grenzenden Erfahrungen: auf Delphinen tollt die ganze Gesellschaft um die Felsenküste der Insel, in engster auch erotischer Gemeinschaft mit verführerischen »Meerfrau[en]«, die zwischendurch zu versunkenen griechischen Statuen hinabtauchen.[13] In umso größerer Feierlichkeit erfolgt danach die Versöhnung mit dem nunmehr »Hypatos« genannten Bruder in der Mittagshitze der Inselberge, begleitet von der Musik eines Grillen-Chors.

Die anschließende Begrüßung durch die rätselhafte Gestalt des eselsohrigen Midas verweist mit der Erwähnung von Laurins Rosengärten auf den Eingangsteil zurück und leitet zugleich zum Höhepunkt und Schluss über: der Epiphanie des Dionysos, der mitsamt seinem Bakchen-Gefolge der Kathedrale des Anfangs zustrebt, sich durch eine beim Klang der Glocken blutende Seitenwunde aber zugleich als neuer Christus ausweist. Sein Eintritt in den Dom sprengt diesen zugleich; oben geht als durchsichtige Allegorie der Dichtkunst ein Flügelpferd hervor, das anscheinend mit dem Sprecher selbst zu tun hat: »Wer ist der Reiter, der die Leier hält? / Ist es Apoll? Bin ich's?«[14]

Der änigmatische Bilderreigen ist bisher vor allem in autobiographischer und weltanschaulich-programmatischer Perspektive betrachtet worden. Letztere hat primär Felix A. Voigt in seinem Buch über Hauptmann und die Antike zur Geltung gebracht. Ausgehend vom Schlussbild des in den Dom einziehenden Dionysos, formuliert er in markigen Worten die Botschaft der Versdichtung: »Nur die Vereinigung dionysischen *und* christlichen Glaubens konnte ihn [sc. Gerhart Hauptmann] zu kosmischer Welterfassung führen. Und so gehen in neuer Form *Antike* und *Christentum* in dem *deutschen* Dichter der Gegenwart eine dreieinige unio mystica ein, die im tiefsten Sinne eine Überwindung der Einzelteile und die Schöpfung eines neuen zukunftverheißenden Weltgefühls bedeutet.«[15]

11 Ebd., S. 588.
12 Ebd., S. 589.
13 Ebd., S. 590 f.
14 Ebd., S. 596.
15 Felix A. Voigt, Gerhart Hauptmann und die Antike, wesentl. erw. Neufassung, hrsg. v. Wilhelm Studt, Berlin 1965, S. 120.

Fred B. Wahrs Aufsatz ›Gerhart Hauptmann's »Mary« Poems‹ nimmt dagegen die autobiographische Perspektive ein.[16] Hauptmanns Mary-Mythos beschränkt sich ja keineswegs auf *Die blaue Blume*, sondern verbindet eine ganze Reihe von Alterswerken: in erster Linie ›Das Buch der Leidenschaft‹ sowie die Versepen ›Mary‹ und ›Der große Traum‹.[17] Für die Entstehung der letztgenannten Terzinen-Dichtung ist der Bezug auf den frühen Tod (1914) der 1904 geschiedenen ersten Ehefrau des Dichters Marie geb. Thienemann geradezu konstitutiv. Der 1. Gesang (entst. 1914) verarbeitet den Besuch an ihrer Bahre in einer Grabkapelle bei Hamburg-Altona, die dort bereits als »Tempel« und Eingang in das »Land der Träume« erscheint – der Erzähler ritzt den Namenszug »Mary« in die Schwelle.[18] Die der Wiederbegegnung mit Mary gewidmeten Stanzen der ›Blauen Blume‹ deuten die schmerzlichen Eindrücke von einst ins Märchenhafte und Südländische um (»nach einem goldnen Haus«, »gesäumt von schweigenden Zypressen«).[19]

Ein zweiter Ansatzpunkt für eine autobiographische Lesart der Mary-Figur ergibt sich in unmittelbarem Anschluss an die Identifikation der mythischen Toteninsel mit Capri, die beim Ich-Erzähler sehr persönliche – für den Leser nicht ohne weiteres nachvollziehbare – Folgerungen auslöst:

> und ein Gedanke macht mich froh und warm.
> Die heut hier Herrin ist, in alten Tagen,
> auf Capri schon, betreute dich ihr Schwarm
> von Boten, Tauben, liebenden Gedanken.[20]

Die Brüder Gerhart und Carl Hauptmann haben im Frühjahr 1883 einen ganzen Monat auf Capri zugebracht; die Reise wurde mit Geldern finanziert, die ihnen ihre Bräute Marie und Martha Thienemann groß-

16 Fred B. Wahr, Gerhart Hauptmann's »Mary« Poems, in: Monatshefte für deutschen Unterricht (Wisconsin) 39 (1947), S. 145-156.

17 Vgl. auch Peter Sprengel, Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk Gerhart Hauptmanns aufgrund des handschriftlichen Nachlasses, Berlin 1982 (Veröffentlichungen der Gerhart-Hauptmann-Gesellschaft 2), S. 352 ff. (Mary-Kore I-III).

18 CA IV, S. 958 f.

19 Ebd., S. 578.

20 Ebd., S. 588.

zügig überlassen hatten. Während des damaligen Capri-Aufenthalts – des einzigen Besuchs des Dichters auf der Insel bis zu einer kurzen Reprise zu Ostern 1933 – führte der junge Hauptmann ein Reise-Tagebuch für Marie, das sich großenteils erhalten hat und seinen damaligen Dialog mit den »liebenden Gedanken« der Braut hinreichend bezeugt.[21] Marie Hauptmann hat übrigens im Frühjahr 1884 ihrerseits Capri aufgesucht – zusammen mit ihren Schwestern und ohne die Begleitung Gerharts, der sich in diesen Wochen von einer schweren Typhus-Infektion erholen musste. Sie war also längst mit der Insel verknüpft, bevor sie sich in »Mary« verwandelte und von der dichterischen Phantasie ihres früheren Mannes in einem poetischen Totenreich angesiedelt wurde. Erst Capri, dann Leuke – diese lebensgeschichtliche Reihenfolge wird in der symbolischen Konstruktion der Versdichtung allerdings umgekehrt.

Der gemeinsame Capri-Aufenthalt mit Carl im Mai 1883 bildet natürlich auch die Grundlage für die dichterische Fiktion einer Wiederbegegnung mit dem im Februar 1921 – also zwei Jahre vor Abfassung der ›Blauen Blume‹ – verstorbenen Bruder just auf einer Insel, die sich nachher als Capri erweist, und zwar zunächst in jener Grotte, die den Leser sogleich an die berühmte Grotte auf Capri erinnert. Tatsächlich bildete ein Besuch in der Grotta Azzurra die erste Station der historischen Capri-Reise der Brüder (dazu unten mehr). Damals war das Verhältnis Gerharts zu dem um viereinhalb Jahre älteren, auf Schule und Universität ungleich erfolgreicheren Carl noch ungetrübt; der freundschaftliche Austausch zwischen den Brüdern und die auffällige Bereitschaft des Älteren zur Förderung der künstlerischen Entwicklung Gerharts hielten bis zu den frühen 1890er Jahren an. Nach dessen ersten äußeren Erfolgen und dem Erwerb eines gemeinsamen Hauses im schlesischen Mittel-Schreiberhau (dem sog. Hauptmann- oder ›Weber‹-Haus) zerbrach jedoch die enge Beziehung, wohl auch bedingt durch die neue Konkurrenz zwischen den Brüdern, die aus Carls später Hinwendung zum Schriftstellerberuf resultierte. Wenn Gerhart nunmehr nach dem Tode des älteren Bruders eine Traumdichtung entwirft, die in der Versöhnung des Erzählers mit seinem toten Bruder gipfelt, liegt eine

21 Überliefert im Nachlass des ältesten Sohns: Nachlass Ivo Hauptmann, Kasten 1, SBB-PK, Handschriftenabteilung. Vgl. die Beschreibung des bisher unveröffentlichten Manuskripts in: Ziesche (Anm. 2), Teil 3, S. 325.

psychologische Erklärung nahe, die in Richtung Kompensation, Trauer- oder Schuldarbeit weist.[22] Wie im Falle Mary-Maries wird die nachträgliche Vereinigung mit einer Person imaginiert, von der sich der Autor im Leben gerade geschieden hatte.

So evident sich bei den Figuren Marys und des Bruders der Bezug auf zentrale Lebensstationen darstellt, so ominös müsste uns die Figur jenes ersten »Mensch[en]« bleiben, dem der Erzähler im Totenreich der Insel begegnet – wenn uns Hauptmann nicht selbst konkrete Auskünfte gegeben hätte. In einem Notizbuch von 1923 steht in einem handschriftlichen Überblick über den Aufbau der ›Blauen Blume‹ neben der Strophe seines ersten Auftritts der Name »Reicke«.[23] Übereinstimmend damit berichtet C. F. W. Behl über ein Gespräch mit dem zweiundachtzigjährigen Dichter im Anschluss an eine Lesung der ›Blauen Blume‹: »Dann erzählte er, er habe Georg Reicke, dem damals gerade Verstorbenen, hier ein Denkmal gesetzt: in dem ›herzlichen Gesellen‹, der auf Leuke ›mit heiterem Rufe herangelacht‹ kommt.« Hauptmanns Eckermann setzt hinzu: »Manche humorvollen Akzente der um diese Begegnung kreisenden Strophen werden einem nun erst klar bewußt.«[24] Das gilt nicht zuletzt für die Anspielungen auf die schriftstellerische Nebentätigkeit dieses Zweiten Bürgermeisters von Berlin (1903-1919), den Hauptmann als Schreiberhauer Feriengast und Nachbarn Carls kennen gelernt hatte.[25] »Es schwillt mein Herz von köstlichen Entwürfen«[26] – so kann eigentlich nur ein Heimatdichter sprechen. Übrigens ist auch

22 Eine weiter gehende psychoanalytische Deutung des Verhältnisses liefert Jean Jofen, Das letzte Geheimnis. Eine psychologische Studie über die Brüder Gerhart und Carl Hauptmann, Bern 1972.

23 GH Hs 215, 96v.

24 C. F. W. Behl, Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann. Tagebuchblätter, München 1949, S. 247. Gegenüber Hülsen hat Hauptmann wohl schon 1923 die Identität der Figur preisgegeben; vgl. Hans von Hülsen, Freundschaft mit einem Genius, München 1947, S. 38.

25 Reicke verfasste den Grabspruch für Carl Hauptmann sowie ein Gedicht zur Aufführung von Gerhart Hauptmanns ›Florian Geyer‹ 1921; vgl. Georg Reicke, Ein Bürger zwischen Welt und Stadt. Aufsätze, Reden, Briefe, Gedichte, hrsg. v. Heinrich Spiero, Berlin 1923, S. 296 u. 301. Der 1863 in Königsberg geborene Jurist hatte schon in Danzig Hauptmanns Drama ›Vor Sonnenaufgang‹ begeistert aufgenommen; vgl. seinen Brief vom 14.11.1922 zu dessen 60. Geburtstag (GH Br Nl Reicke).

26 CA IV, S. 584.

Reickes Tochter Ilse, eine promovierte Psychologin, als Schriftstellerin hervorgetreten; seit 1915 war sie mit dem Publizisten, Platen- und Hauptmann-Biographen Hans von Hülsen verheiratet. Auslösend für die Lesung der ›Blaue Blume‹ am 18. August 1944 war nach Behls Schilderung Hauptmanns Beschäftigung mit einem neuen Roman Hülsens;[27] dadurch mochte seine Erinnerung nicht nur auf Capri, sondern auch auf den früheren Schwiegervater des Romanciers geleitet worden sein, dessen Tod am 7. April 1923 mitten in die Entstehungszeit der ersten Diktatfassung fiel und von ihrem Verfasser anscheinend sofort in diese integriert wurde. Bereits im Beileidsbrief an die Witwe, die Porträtmalerin Sabine Reicke, klingt etwas davon an:

> Sie wissen, in wie vielen ernsten, aber auch in wie vielen unvergesslichen heiteren Momenten wir, meine Frau und ich, mit Ihrem Gatten vereint gewesen sind. Seine lichte Gestalt fehlt sehr in unserem nationalen und freundschaftlichen Bilde. Irgendwie sprach aus ihm immer eine Zuversicht. Und wie hat dieser verehrte Mann während des Krieges unermüdlich gewirkt und sich im Dienste Deutschlands, insonderheit Berlins, geradezu verschwendet. Er ist nun meinem Bruder, ist Walther Rathenau nachgegangen und macht mir den Gedanken an jenes Drüben, verbunden mit manchem Anderen, immer vertrauter.[28]

In dieses dem Verfasser immer vertrautere Drüben führt Hauptmanns Ich-Erzähler den soeben Verstorbenen ein. Die Einsiedlerbehausung hoch über der Felsenküste, zu der er ihn bringt, mochte Reickes Vorliebe für beschauliche Rückzugsorte entsprechen. Sie ähnelt zugleich der Hütte jenes Einsiedlers deutscher Herkunft, mit dem sich Hauptmann 1883 auf Capri anfreundete und dessen er noch im ›Abenteuer meiner Jugend‹ gedenkt.[29] Dass es seinerzeit auf der Insel und in der Literatur über sie weitere Einsiedler gegeben hat, werden wir noch erfahren. Hier sei nur die Feststellung angefügt, dass der selige Reicke auch innerhalb der damals entstehenden Dichtung nicht den einzigen Einsiedler dar-

27 Hans von Hülsen, Die großen Irrlichter, Berlin [1944]. Hauptmanns Exemplar SBB-PK, Sign. GHB 203220.

28 Brief vom 12.4.1923, Abschrift des Stenogramms GH Br Nl Reicke.

29 Vgl. CA VII, S. 932 f.; das originale Reisetagebuch (Anm. 21) widmet dem Einsiedler mehrere Blätter (11-16).

stellte. Denn schon der in den Bergen angesiedelte Eingangsteil sah ursprünglich die Begegnung mit einem Einsiedler vor:

> weissbärtig grüsst mich ein Einsiedelmann.
> Es ruht auf seinem Schosse eine Geige,
> ringsum ist tausendjährger, stiller Tann
> Er, unter schlanken Säulen, vor der Zelle,
> sitzt still und äst die lieblichste Gazelle.[30]

Dieselbe Gazelle wird wenig später vom Erzähler als seine »Seele« bezeichnet; wahrscheinlich hat man auch den von ihm mit »mein Vater« angeredeten Einsiedler als allegorische Gestalt aufzufassen: als bildhafte Abspaltung der Ich-Identität, etwa der unterdrückten eigenen Neigung zu einer meditativen Existenz. Der anfangs verwendete Titel ›Merlin‹ könnte eine solche Deutung unterstützen, denn das unter demselben Titel jahrzehntelang verfolgte Romanprojekt (später: ›Der neue Christophorus‹) weist relativ zeitnahe Entwürfe auf, die gleichfalls einen Zusammenhang zwischen ›Merlin‹ und Kontemplation bzw. Meditation herstellen.[31]

Mit diesen Hinweisen auf allegorische Tendenzen der ›Blauen Blume‹, hier freilich an einer später ausgeschiedenen Partie festgemacht, haben wir bereits den Rahmen einer autobiographischen Lesart überschritten. Denn diese hat, so zwingend einzelne Figuren und Konstellationen sie nahelegen, auch ihre eindeutigen Grenzen. Eine Figur wie den eselsköpfigen Midas autobiographisch zu deuten, wie Willy Krogmann es unter Hinweis auf den früh verstorbenen fünften Sohn Hauptmanns versuchte,[32] verbietet sich schon angesichts der Widersprüche, in die sich eine solche Lesart verstrickt. Schließlich wird Midas ausdrücklich als »Marys Sproß« (ursprünglich: »Marys Sohn«) bezeichnet, auch wenn es anscheinend noch eine andere, wahrscheinlich am Leben be-

30 GH Hs 570, 8r. Die Verse sind im Manuskript zusammen mit ihrer weiteren Umgebung gestrichen.

31 Vgl. CA X, S. 1063 u. 1083.

32 Willy Krogmann, Midas in Gerhart Hauptmanns ›Blauer Blume‹, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 17 (1967), S. 430-434. Der Titel fehlt in: Sigfrid Hoefert, Internationale Bibliographie zum Werk Gerhart Hauptmanns, Bd. 1-3, Berlin 1986-2003 (Veröffentlichungen der Gerhart Hauptmann-Gesellschaft 3, 4 u. 12).

findliche, Frau gibt, »die ebenfalls ihr Leben in ihn goß.«[33] Eine solche doppelte Mutterschaft ist nur bei einer uneigentlichen Auffassung der Figur denkbar, und in die gleiche Richtung weist der Umstand, dass Hauptmann sich hier in vielen Einzelheiten an seinen mythologischen Gewährsmann Ludwig Preller anlehnt. Dieser versteht die Figur des Midas aus dem Kontext kleinasiatischer Fruchtbarkeitskulte. Er nennt Quellen, die ihn als Sohn der Großen Mutter bezeichnen, und betont die enge Verbindung zum Dionysoskult:

> Besonders steht Midas in enger Verbindung zum phrygischen Dionysos und zu seiner schwärmenden und weissagenden Umgebung der Silene, welche in der asiatischen Fabel Dämone des befruchtenden und begeisternden Gewässers in Flüssen und Seen sind. Midas wird dann gewöhnlich als König, Silen als sein Prophet, Marsyas als der begeisterte Sänger und Flötenbläser im Dienste der Großen Göttin geschildert. Midas fängt den Silen dadurch, daß er Wein in die Quelle mischte […], aber auch in den sogenannten Rosengärten des Bermios in Macedonien […]. Weiter wurde von einem Wettkampfe des Marsyas mit dem Apoll gefabelt und wie verkehrt Midas entschieden habe, so daß der König darüber seine berühmten Eselsohren bekommt, welche ihn nach der einheimischen Bildersprache, wo der Esel das Attribut des Silen und nach orientalischer Weise ein achtbares Tier war, wohl eigentlich nur als silenartig oder vom Silen begeistert characterisiren sollten. Auch wird Midas ausdrücklich nicht blos der erste Priester der Kybele, sondern auch der des Orphischen Dionysos genannt […].[34]

All das findet in der Selbstvorstellung des Midas Berücksichtigung, die dem Auftritt des Dionysos bei Hauptmann unmittelbar voraus geht:

33 CA IV, S. 593.

34 Ludwig Preller, Griechische Mythologie, Bd. 1: Theogonie und Götter, 4. Aufl., Leipzig, Berlin 1894, S. 644 f. In Hauptmanns erstem Exemplar SBB-PK, Sign. GHB 972477 ist die zitierte Passage nicht angestrichen; beim zweiten Exemplar GHB 203905 fehlen die betreffenden Seiten. Vgl. das Exzerpt im Notizbuch vom Juli 1919 (GH Hs 196, 28r: »Rosengarten des Midas am Bermios in Makedonien. 645«) und die Entwurfsnotiz: »Der im Rosengarten gefangene Silen verkündet Midas das Geheimnis von dem Born der Trauer und der Freude« (GH Hs 570, 53v). Im Notizbuch von 1919 begegnet schon wenige Seiten vorher das Stichwort: »Die blaue Blume« (25v).

»Ich bin dein Sohn«, spricht Midas, »und der großen
Allmutter, die aus Isis-Brüsten stillt
mit Mohnsaft dich und mich und die aus Schoßen
des Lebens, immer lebend, überquillt.
Auch deine Seele möge nicht verstoßen,
was etwa drüben mehr als hüben gilt
und etwa noch nicht ganz von Schlacken frei ist,
wenn nur ein Körnlein attisch Salz dabei ist.

Ich sah das Licht von deinem Rosengarten,
und da ich blutsverwandt bin mit Laurin,
mit gleichen Rosengärten aufzuwarten
in Makedonien wohl fähig bin,
so gib mir Bürgerrecht im Offenbarten,
ich füge mich von Herzen deinem Sinn.
Nicht ärgre dich an meinen Eselsohren,
ich bin trotzdem ein König, hochgeboren.

Ich trage sie, weil ich verkehrt entschieden
den Sängerwettstreit Marsyas-Apoll,
und auch als Priester dessen, der, beschieden
von dir nach Leuke, nun erscheinen soll.«[35]

Was aber heißt: »dein Sohn«? Eine Antwort setzt eine genauere Klärung der Frage voraus, wofür der Ich-Erzähler in dieser Versdichtung eigentlich steht. Dass eine platte Gleichsetzung mit der historischen Person Gerhart Hauptmanns (im Sinne einer naiv-autobiographischen Lektüre) nicht in Betracht kommt, ist wohl deutlich geworden. Andererseits sind die Hinweise auf die persönliche Ebene zu stark, als dass man sie ignorieren dürfte. Das »Ich« dieses Textes muss etwas mit Hauptmann zu tun haben und doch für etwas Allgemeineres stehen.

Für die hier zu entwickelnde übergeordnete, in der Zählung unserer Darstellung dritte Lesart lassen sich der ersten und letzten Strophe Hinweise entnehmen. Die letzte gipfelt, wie gesagt, in einer Vision des Pegasus, übergehend in die Frage: »Wer ist der Reiter, der die Leier hält? / Ist es Apoll? Bin ich's?« Bedenkt man außerdem die Erwähnung Walthers von der Vogelweide in der ersten Strophe (in Anspielung auf

35 CA IV, S. 593 f.

seinen vielfach angenommenen Südtiroler Ursprung), kann die Antwort eigentlich nur lauten: der Dichter, oder: das Ich des Erzählers als Dichter. Die in der ›Blauen Blume‹ geschilderten Erlebnisse dieses Ich sind Erfahrungen der dichterischen Kreativität und Produktivität, spiegeln die Autarkie und Autonomie der künstlerischen Subjektivität. Von hier aus verstehen sich die Allmachts-Zusprechungen, die dem Erzähler mehrfach im Fortgang der Dichtung widerfahren. Zunächst erklärt ihm die Genius-Figur eines Knaben: »Willkommner, dein ist dieser Staat, / wo deine Toten, dir lebendig, hausen […].«[36] Als das Ich angesichts der steinernen Kathedrale zu erschrecken scheint, wird ihm vom Knaben folgender Zuspruch zuteil:

Hier wird darum der Freude Puls nicht stocken,
sie lebt ja von den Wellen deines Bluts.
Und Leben wirst du, wo du willst, entlocken
selbst diesem Petrusfelsen deines Guts.[37]

Als der Erzähler seine Pilgerfahrt fortsetzen will, sagt schließlich der Knabe:

[…] »Ich füge mich ganz deinem Walten,
du bist hier Herr in jeglichem Betracht.
Dein ist die ganze Fülle der Gestalten.
Auch mich hast du, der Demiurg, gemacht.[«][38]

Die Inthronisation des Demiurgen-Ich vollendet sich im Gespräch mit den Jünglingen auf der Barke, die vom Erzähler als Halbgötter angesprochen und nach dem Herrscher der Insel gefragt werden:

Man rief: »Du bist es selbst und weißt es nicht.
Dein Regiment wird dankbar nun belohnet,
wir segnen deine Schöpfung, dein Gedicht.«[39]

Eine Anerkennung, die um so schwerer ins Gewicht fällt, wenn man bedenkt, welche Dichtergrößen in der Diktatfassung hinter den Jünglingen stehen! Überhaupt besteht das Personal der Verserzählung, sieht

36 CA IV, S. 575.
37 Ebd., S. 576.
38 Ebd.
39 Ebd., S. 586.

man von Mary, der Führerfigur des Knaben und den mythologischen Erscheinungen ab, ausschließlich aus Schriftstellern: vom Heimatdichter und Dichter im Nebenberuf Reicke über Carl Hauptmann, dessen Dichtertum für Gerhart freilich immer problematisch war – von daher wird die Versöhnungsszene bedeutsam als retrospektive künstlerische Rehabilitation des Bruders –, bis hin zu den »Halbgöttern« der Romantik. Schließlich verweist natürlich auch der spät gefundene Titel ›Die Blaue Blume‹ auf die Dichtung, zugleich aber auch auf die Romantik. Wie freilich gelangt ein symbolisches Gewächs, das man eher im deutschen Märchenwald verorten würde, nach Capri, und welche Bedeutung gewinnt es in dieser Dichtung über Dichter, das Dichten oder das Dichterische aus der Feder eines als Naturalist bekannt gewordenen Autors? Diese Fragen verdienen eine nähere Erörterung.

* * *

Noch vor der Überfahrt nach Capri erbittet Carl Hauptmann von seiner in Deutschland verbliebenen Braut Martha Thienemann die Zusendung von Büchern für die nächste Reisestation. Von Sorrent aus schreibt er am 1. oder 2. Mai 1883: »[…] sende mir, wenn Dus gut bekommen kannst, Gregorovius Capri; und eine Flora von Capri.«[40] Martha hat den ersten der beiden Buchwünsche umgehend erfüllt;[41] ihre Kreuzbandsendung vom 7. Mai 1883 enthielt wahrscheinlich die zweite Separatausgabe, nämlich den Kleinoktavdruck mit dem Titelzusatz ›Idylle vom Mittelmeer‹ (1880), erschienen zwölf Jahre nach der illustrierten Prachtausgabe ›Die Insel Capri‹ (1868). Zuvor war die 1853 entstandene Reisebeschreibung mehrfach als Teil von Gregorovius' erster Reisebild-Sammlung aufgelegt worden, den ›Figuren‹ (erstmals 1856, Untertitel: ›Geschichte, Leben und Szenerie aus Italien‹), die später als 1. Band in die ›Wanderjahre in Italien‹ eingingen. Dieses bis 1877 auf fünf Bände anwachsende Standardwerk bildungsbürgerlicher deutscher Italien-Aneignung wurde 1912 von Heinrich H. Houben im Auftrag des Brock-

40 Nach der Briefabschrift im Carl-Hauptmann-Archiv der Akademie der Künste Berlin. Das darin enthaltene Datum 2.5.1883 ist im Lichte von Gerhart Hauptmanns Aufzeichnungen wahrscheinlich zu korrigieren.

41 Vgl. Martha Thienemann an Carl Hauptmann, 7.5.1883, Gerhart-Hauptmann-Museum Erkner. Aus ihrem Brief vom 16.5. (ebd.) ist der pünktliche Empfang der Buchsendung zu entnehmen.

haus Verlags zu einer zweibändigen Auswahl verschlankt, deren 5. Auflage (1920) Hauptmann sich nach Bozen schicken oder mitbringen ließ[42] und nachweislich für die ›Blaue Blume‹ benutzt hat. Der Rückgriff auf das Capri-Kapitel der ›Wanderjahre‹ erfolgt dabei so vielfältig und differenziert, dass man geradezu von einem intertextuellen Dialog sprechen kann. Wenn schon unsere früheren Beobachtungen den Schluss nahe legten, dass es sich bei Hauptmanns Versdichtung um eine Dichtung über das Dichten handle – romantisch gesprochen: um »Poesie der Poesie«[43] –, so lässt sich diese These im Hinblick auf Gregorovius' Vorlage erweitern und konkretisieren. Hauptmanns Gedicht entsteht als eine Fortschreibung und Umdeutung von Gregorovius, zwischen Plagiat und Parodie schwankend.

Vor der Separatveröffentlichung als »Idylle vom Mittelmeer« trug Gregorovius' Capri-Porträt den Titelzusatz »Eine Einsiedelei«. Tatsächlich widmet es den Einsiedlern auf der Insel besonderes Interesse und endet mit dem Satz: »Also leb wohl, du schönes Eremiteneiland Capri.« Da Hauptmann, wie schon erwähnt, seine eigenen Eindrücke vom Eremitenleben auf Capri besaß und das Einsiedlermotiv schon in früheren Passagen der Versdichtung eingefügt hatte, wird man seine Schilderung von der Installation des seligen Reicke als Eremit kaum als Lesefrucht gewichten. Sicher aber hat Gregorovius' Stilisierung der Insel zu einem »Ruheort für lebensmüde Menschen«[44] das Identifikationspotental seines Reisebilds für den Leser Hauptmann gesteigert. Ein anderer Punkt des vorgängigen Einverständnisses ist Gregorovius' detaillierte Beschreibung des Arbeitseinsatzes von Mädchen und jungen Frauen als Lastträgerinnen, mündend in den Kommentar: »Diese Reihen der armen wandelnden Steinträgerinnen schienen mir die antiken Figuren auf neue originelle Weise zu vermehren.«[45] Hauptmann schreibt »mein

42 Hauptmanns Anwalt Leo Pinner, der eine knappe Woche später in Bozen eintraf (nämlich am 26.3.1923), berichtet im Brief vom 21.3.1923 noch über Schwierigkeiten der Buchbeschaffung; aus Pinners Brief vom 17.4.1923 geht jedoch hervor, dass die Suche von Erfolg gekrönt war: GH Br Nl K, Mappe 2.

43 Vgl. z.B. Friedrich Schlegels ›Athenäum‹-Fragment 238 (»zugleich Poesie und Poesie der Poesie«).

44 Ferdinand Gregorovius, Wanderjahre in Italien, Auswahl mit Nachw. v. Heinrich Hubert Houben, Bd. 1.2., 5. Aufl., Leipzig 1920, Bd. 2, S. 199 mit Anstreichung zur Stelle in Hauptmanns Exemplar SBB-PK, Sign. GHB 971192.

45 Ebd., S. 197.

Gedicht« an den Rand – mit Bezug auf das Gedicht ›Kanephore. Capri‹,[46] die sichtbarste Frucht des Inselaufenthalts von 1883 innerhalb seines lyrischen Frühwerks, wenn man vom Stanzenepos ›Promethidenlos‹ (1885) absieht. Auch im Gedicht wird eine konkrete Beobachtung des Arbeitsalltags zum Anlass eines Vergleichs mit antiken Modellen genommen – ist es vielleicht seinerseits schon durch Gregorovius angeregt? Die von diesem zur Perfektion entwickelte Praxis des Transzendierens, der Erweiterung der Realität um eine mythische oder historische Aura steht grundsätzlich der Vorgehensweise Hauptmanns nahe, fordert in bestimmten Punkten aber auch seinen Widerspruch heraus.

Zunächst übernimmt Hauptmann aus seiner Quelle mehrere Namen: Caprea,[47] Telone, Hypatos. Die letztgenannten beiden Namen dienen dazu, dem Ich-Erzähler und seinem Bruder bei ihrem letzten – in der Versöhnung gipfelnden – Gespräch eine mythische Identität zu leihen. »Du saßest auf der Insel Herrscherthrone / als erster Grieche einst, du bist Telone«, erklärt der Bruder;[48] vom Erzähler wurde uns schon zwei Strophen vorher mitgeteilt: »Mein Bruder war gekommen, / ich nenn′ ihn Hypatos.« Der Name Hypatos entstammt einer griechischen Grabschrift, die Gregorovius in deutschen Hexametern zitiert und Hauptmann in seiner Buchausgabe großflächig anstreicht.[49] Der vorletzte Vers lautet: »Hypatos bin ich genannt; dich ruf′ ich noch an, mein Bruder« – der Autor der ›Blauen Blume‹ übernimmt also nicht nur den Namen, sondern mit ihm die exzeptionelle Konstellation der Kommunikation eines Toten mit seinem lebenden Bruder. Dagegen ignoriert unser Leser den »Roman von Capri«, den Gregorovius aus der Inschrift entwickelt (und Heinrich Alexander Stoll später zu einer Novelle ausgestaltet hat),[50] dass nämlich Hypatos als »Lieblingsknabe« des Tiberius an derselben Stelle der Sonne geopfert worden sei. Hauptmanns Dich-

46 CA IV, S. 48.

47 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 182 vgl. CA IV, S. 587.

48 CA IV, S. 592; vgl. Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 183 mit Anstreichung zur Stelle.

49 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 213. Der griechische Text ist ediert in: Georg Kaibel, Inscriptiones Italiae et Siciliae, Berlin 1890 (Inscriptiones Graecae 14), S. 235, Nr. 902.

50 Heinrich Alexander Stoll, Der Tod des Hypathos [sic]. Novelle, Stuttgart 1942. Darin wird ausdrücklich auf Gregorovius Bezug genommen (S. 4). Ein Exemplar des Reclam-Hefts, allerdings ohne Widmung oder Anstreichung, findet sich in Hauptmanns Bibliothek: SBB-PK, Sign. GHB 204257.

tung scheint andererseits semantischen Mehrwert aus der griechischen Wortbedeutung zu gewinnen, die bei Gregorovius mit keinem Wort erwähnt wird. »Hypatos« heißt ja eigentlich »Höchster«,[51] und an der höchsten oder einer hoch gelegenen Stelle der Insel ist der Versöhnungsdialog der Brüder in der ›Blauen Blume‹ angesiedelt.

Über den römischen Kaiser Tiberius, der auf Capri zwölf Villen besessen haben soll, haben sowohl der junge Gregorovius als auch der junge Hauptmann ein Drama verfasst.[52] Dasjenige Hauptmanns ist im Wesentlichen verschollen; allem Anschein nach hat es sich um eine gewisse Rehabilitation des für seine Grausamkeit und Lasterhaftigkeit berüchtigten Tyrannen bemüht.[53] Von hier aus erklärt sich vielleicht (unter anderem) der Einspruch, den dieser Leser gegen einzelne Formulierungen bei Gregorovius vorbringt. Zu seiner Bezeichnung der Sellaria des Tiberius als »schändliche[s] Lusthaus der unnatürlichen Venus« schreibt Hauptmann an den Rand: »Bei dem Umstand das[s] Riesenphallen vor dem Stadttor Pompejis zur gleichen Zeit standen dürften Urteile auf Grund unsrer Moral Fehlurteile sein.«[54] Gregorovius' Prüderie kennt aber auch Ausnahmen; bisweilen unterlaufen ihm Absätze wie der folgende, der Hauptmann zu einem poetischen Gegenstück, als Überbietung oder Gegendarstellung, inspiriert hat:

> Ja, ich glaube wohl, daß Tiberius hier badete und unter den schönen Mädchen seines Harems umherschwamm, wie Sueton erzählt. In dieser wollüstig strömenden Phosphorflut glühten dann die Mädchenleiber wie strahlende Leiber von Meerfeien, und nicht hat hier Sirenengesang und Flötenspiel gefehlt, um solches Bad zu einem unsagbaren Wollustspiel zu machen. Ich sah auf einer griechischen Vase

51 Vgl. die Anrufung von »Zeus Hypatos« in Hauptmanns Gedicht ›Col di Rodi‹ (CA IV, S. 156).

52 Gregorovius' Tragödie ›Der Tod des Tiberius‹ erschien 1851; von Hauptmanns 1884 entstandener Tragödie ›Das Erbe des Tiberius‹ ist nur ein Entwurf zum III. Akt (CA VIII, S. 226-240) erhalten.

53 So zieht Arthur Böhtlingk nach der Lektüre des Stücks eine Parallele zum bayerischen König Ludwig II.; der einschlägige Brief an Hauptmann vom 3.10.1884 (GH Br Nl Böhtlingk) wird verschwiegen in dem auch sonst durch philologische Mängel auffallenden Artikel von Heinz Dieter Tschörtner: Drei Briefe zu Gerhart Hauptmanns ›Tiberius‹-Drama von 1884, in: Zeitschrift für Germanistik N. F. 13 (2003), S. 378-381.

54 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 210.

eine Sirene gemalt, ein wunderliebliches Wesen, das hebt beide lilienweiße Arme auf, kichert und schlägt zwei blitzende Erzbecken zusammen. So kommen hier die Sirenen aus der blauen Feuerglut herauf, schlagen die Erzbecken zusammen, kichern und tauchen auf und unter. Aber nur Sonntagsmenschen sehen sie und kleine Kinder.[55]

Während Gregorovius die moralische Verantwortung für das erotische Badevergnügen auf den lasterhaften Kaiser abwälzt, macht sich in der ›Blauen Blume‹ der Ich-Erzähler selbst zum Subjekt jener übermütigen Delphin-Kavalkade um die Inselküsten, bei der es zu zärtlicher Nähe mit Meerfrauen kommt. Indem Hauptmann dabei von einem Motiv griechischer Münzen (und zwar seiner eigenen Sammlung)[56] ausgeht, verleiht er der Wasserfahrt eine historische Authentizität, die Gregorovius mit seiner abschließenden Relativierung gerade verweigert. Übrigens hat sich Hauptmann zahlreiche Stellen der Capri-Beschreibung angestrichen, in denen Gregorovius Bezug auf den Sirenen-Mythos nimmt;[57] das Interesse dieses Dramatikers und Erzählers an Nixen und Meerwundern ist notorisch.[58]

Der Höhepunkt der produktiven Auseinandersetzung mit Gregorovius ist aber zweifellos durch den letzten Absatz veranlasst, den sich der Leser Hauptmann im Capri-Essay angestrichen hat. Er bezieht sich auf die Entdeckung der Blauen Grotte durch den aus Breslau gebürtigen Maler und Schriftsteller August Kopisch und sei wegen seiner Bedeutung für die Konzeption der ›Blauen Blume‹ hier vollständig wiedergegeben:

Der treffliche Kopisch hat sich auf diesem Eiland ein herrliches Denkmal entdeckt, und mir ist, als wäre die wunderbare Grotte deutsches Eigentum und deutsches Symbol. An dieser Stelle verweben sich mit

55 Ebd., S. 229.

56 Hauptmann besaß mehrere tarentinische Nomoi, die Phalanthos nackt auf dem Delphin reitend zeigen, sowie syrakusische Tetradrachmen mit dem von Delphinen umgebenen Arethusa-Kopf auf der Rückseite; vgl. die Abbildungen Nr. 5-7, 8 u. 34-42 in: Münzen der Antike. Schweizer Münzen und Medaillen. Numismatische Literatur aus Privatbesitz, Basel 1993 (Auctiones A. G. Auktion 23). Auf die Griechenstadt Syrakus und die Prägung griechischer Münzen wird in der einschlägigen Partie der ›Blauen Blume‹ explizit Bezug genommen: CA IV, S. 590 f.

57 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 206 u. 216.

58 Vgl. das Dramenfragment ›Das Pegnitzweibchen‹ (CA IX, S. 362-379) und die Novelle ›Das Meerwunder‹ von 1934, ferner: Sprengel (Anm. 17), S. 256-264.

> jenem Dichtermaler viel Erinnerungen auch an Tieck, an Novalis, an Fouqué, an Arnim, an Brentano, die nun alle heimgegangen sind bis auf Eichendorff und bis auf Heine, den letzten verwunschenen Prinzen dieser Dichterschule. Wir wollen denn als Grabesspender [sic] aus dem blauen Feuerwasser von Capri einen Weiheguß auf die Gräber jener toten Dichter gießen. Denn von dieser Grotte haben sie alle geträumt, und wahrlich, es konnte der Preis ihrer Auffindung auch nur einem Maler und Dichter zukommen, aus der Zeit derer, welche die blaue Wunderblume der Poesie suchten bei den Undinen in der Tiefe, bei der Frau Venus im Berge und in den unterirdischen Grotten der Isis. Sie waren alle liebenswürdige kleine und große Kinder, Knaben mit dem Wunderhorn. Ihr Hoherpriester Novalis sieht aus wie ein schöner, bleicher Knabe, der sich in das lange Predigergewand seines toten Urgroßvaters gesteckt hat und mystische Weisheit redet, von der niemand weiß, wie das Kind dazu gekommen sei. Ihre Muse aber ist eine Sirene. Sie wohnt in der blauen Grotte auf Capri, der Insel des grausamen Wollüstlings Tiberius. Sie haben alle ihren herzbewegenden Gesang gehört, und keiner hat sie gefunden, sie haben sie alle gesucht und sind vor Sehnsucht nach der blauen Wunderblume gestorben. Goethe hat es ihnen prophezeit in dem *Fischer*: »Halb zog sie ihn, halb sank er hin und ward nicht mehr geseh'n.« Und nun, da die blaue Wunderblume, nämlich die blaue Wundergrotte, denn das war das unbekannte Mysterium, gefunden ist, ward der Zauber gelöst, und kein Lied der Romantiker wird mehr gehört werden in deutschen Landen.[59]

Drei Ideen des zitierten Absatzes werden konstitutiv für die ›Blaue Blume‹: erstens die Identifikation der (deutschen) blauen Blume mit der (italienischen) Blauen Grotte; sodann die direkte Verknüpfung namentlich aufgezählter deutscher Romantiker (unter Einschluss Heines) mit der Blauen Grotte. In Hauptmanns dichterischer Umsetzung ist diese Gruppe durch die Jünglinge repräsentiert, die auf einer Barke in die Blaue Grotte einfahren und als »ihr Verrückten, / ihr Seher aus dem deutschen Griechenland« angeredet werden.[60] Eine Strophe der ur-

59 Gregorovius (Anm. 44), Bd. 2, S. 227 f. mit Anstreichungen in Hauptmanns Exemplar.

60 CA IV, S. 586.



Abb. 5: Titelblatt von Gerhart Hauptmanns ›Die blaue Blume‹ (1927), Holzschnitt von Ludwig von Hofmann.

sprünglichen Diktatfassung – sie wurde eingangs zitiert[61] – stellte drei von ihnen (Heine, Novalis, Brentano) namentlich vor. Drittens die Betrachtung der Romantiker sub specie mortis. Während Gregorovius eine Spende auf die Gräber der aus Sehnsucht nach der blauen Blume gestorbenen Poeten ausgießt und dabei nur Eichendorff und Heine ausnimmt, die zur Zeit der Abfassung seines Capri-Essays (1853) noch

61 S. o. mit Anm. 1.

am Leben sind, kann Hauptmann die ganze romantische Schule im Totenreich ansiedeln. Als Dialog mit Toten hat ›Die blaue Blume‹ eine wesentliche – und für das Dichtungsverständnis Hauptmanns nicht untypische[62] – totenkultische Dimension.

Trotz dieser markanten dreifachen Übereinstimmung lassen sich gerade am zitierten Absatz auch wichtige Differenzen zwischen Hauptmann und Gregorovius festmachen. Dieser profiliert sich hier in der Ablehnung charakteristischer Tendenzen einer Romantik, der zumal sein Frühwerk doch gar nicht so fern steht,[63] ganz als Goetheaner und übergießt die Sehnsucht nach der blauen Blume mit ätzendem Spott. Von dieser Verspottung ist indirekt natürlich auch die mit ihr identifizierte Blaue Grotte betroffen. Beide Positionen sind für Hauptmann letztlich unannehmbar. Zunächst bildete der Besuch der Blauen Grotte einen der stärksten Eindrücke seines Capri-Aufenthalts von 1883. Während sein Bruder Carl mit wenigen Worten über die Grotten-Besichtigung hinweggeht,[64] schildert Gerharts Reisetagebuch ausführlich die Schwierigkeiten der Einfahrt bei stürmischem Wetter, um schließlich zu konstatieren: »Der Eindruck war wie ein lebendes Bild aus tausend u eine Nacht wunderbar, zauberhaft.«[65]

Zum anderen ist die utopische Dimension als wesentliche Komponente des Hauptmannschen Schaffens zu verstehen – von den Zukunftsträumen eines Alfred Loth in ›Vor Sonnenaufgang‹ über das Aufbegehren der Weber und die Paradies-Visionen des sterbenden Hannele bis hin zu den unterschiedlichen Gestaltungen einer (oft auch religiös besetzten) Erlösung im erzählerischen Werk. Ein Autor, der den zentralen Akt seines berühmtesten Dramas mit dem Satz enden lässt: »A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht!«,[66] kann kaum das Prinzip der roman-

62 Vgl. Peter Sprengel, Todessehnsucht und Totenkult bei Gerhart Hauptmann, in: Neue Deutsche Hefte 1986, H. 189, S. 11-34. Wieder in: P. S., Abschied von Osmundis. Zwanzig Studien zu Gerhart Hauptmann. Dresden 2010, S. 221-244.

63 Vgl. Francis Pomponi, Gregorovius entdeckt Korsika, in: Ferdinand Gregorovius und Italien. Eine kritische Würdigung, hrsg. v. Arnold Esch u. Jens Petersen, Tübingen 1993 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 78), S. 42-58, hier S. 52 f.

64 Vgl. Carls Brief an Martha Thienemann vom 4.5.1883, abschriftlich im Carl-Hauptmann-Archiv der Akademie der Künste Berlin.

65 Wie Anm. 21, Bl. 2 f.

66 CA I, S. 413.

tischen Sehnsucht so konsequent abwerten, wie Gregorovius es im Zuge einer damals zeittypischen Abwendung von der Romantik unternimmt.

Das lässt sich übrigens auch an Bild und Begriff der »Himmelsleiter« demonstrieren, mit der die Bestrebungen Brentanos in den eingangs zitierten Versen charakterisiert werden. Die eng mit dem biblischen – in Heines ›Atta Troll‹ grandios parodierten[67] – Traum Jakobs (1. Mose 28) verknüpfte Bezeichnung erfreut sich auffälliger Beliebtheit bei verschiedenen romantischen Autoren (Arnim,[68] Brentano,[69] Eichendorff,[70] E. T. A. Hoffmann,[71] Tieck[72]), aber auch bei Jean Paul[73] und – Gerhart Hauptmann. Dessen bisher im Druck vorliegende Texte rekurrieren an acht Stellen[74] auf den Begriff, und zwar mehrfach in einer ambivalenten, tragischen Wendung, für die folgende Dialogsequenz aus dem Einakter ›Elga‹ (entst. 1896) charakteristisch ist:

> STARSCHENSKI. Man kann eine Leiter hinaufsteigen und wieder herabsteigen. Nicht wahr?
>
> MARINA. Ich denke wohl, lieber Sohn. Weshalb fragst du das?
>
> STARSCHENSKI. Weil es auch eine Leiter gibt, die man nur hinaufsteigen kann, Mutter. Ich bin auf dieser Leiter sehr hoch gestiegen. Ich sah die Erde nicht mehr. Wer nun zurück wollte, müßte zerschellen.
>
> MARINA. Warum? Wir sind alle in Gottes Hand.
>
> STARSCHENSKI. Du fragst, warum? Steigt man aufwärts, so tritt man Sprossen von Elfenbein: rückwärts sind sie verwandelt in glühendes Eisen.
>
> MARINA. Auf diese Weise müßte man fallen.

67 Caput 21, v. 97 ff.

68 Allein drei Nachweise in ›Gräfin Dolores‹.

69 Vgl. u.a. das Gedicht ›Großmutter La Roche legt ihrer Enkelin ein Band […] in die Hand‹ (April 1816).

70 Vgl. u.a. ›Ahnung und Gegenwart‹, 10. Kap.

71 Vgl. u.a. Theodors für das »serapiontische Prinzip« konstitutiven Ausspruch: »Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag« (Die Serapions-Brüder, Darmstadt 1967, S. 599).

72 Vgl. u.a. ›Franz Sternbalds Wanderungen‹, 5. Kap.

73 Vier Nachweise im ›Titan‹ und drei Nachweise in den ›Flegeljahren‹.

74 Neben den im folgenden zitierten Stellen vgl. CA IV, S. 1124 u. 1181, CA VIII, S. 1041 u. 1057, CA IX, S. 472 u. CA XI, S. 1269.

> STARSCHENSKI. Jawohl! Fallen und unten zerschmettert liegen, Mutter.
>
> MARINA. Was ist das für eine seltsame Himmelsleiter, die du da meinst?[75]

Was hier aus der Perspektive eines fatalistischen Vitalismus für den einzelnen Menschen entwickelt wird, findet bei Hauptmann andernorts auch auf gesellschaftlicher Ebene Anwendung. Die Titelfigur seines Altersromans ›Der neue Christophorus‹ entwirft ein zivilisationskritisches, fortschrittsskeptisches Geschichtsbild:

> Allerdings werden immer wieder Sprossen zur Himmelsleiter gezimmert. Die ungeheuren Erfindungen zweier Jahrhunderte haben Erleichterungen, Förderungen, Beglückungen aller Art für das menschliche Dasein zur Folge gehabt. Aber immer zerbricht die Leiter wieder, und dann sinkt die betrogene Menschheit immer wieder in höllische Abgründe.[76]

So gesehen, schließt das Prinzip Hoffnung oder Sehnsucht auch sein Gegenteil, das Prinzip Verzweiflung, in sich ein. Ausnahmen sind nur jenseits der vitalen Zwänge im spirituell-ästhetischen Bereich zu finden. Nicht umsonst ist es einer der von Gregorovius verspotteten Romantiker, von dem Hauptmann in einer späten Notiz erklärt: »Wie von selbst steigt der Mensch gen Himmel auf, wenn ihn nichts mehr bindet: so Novalis, ohne etwas vom Buddhismus zu wissen, mit dem sich diese Ansicht seltsam berührt.«[77]

»Himmelslust« – verbunden mit einem »überweltliche[n] Durchdringen« – empfinden in der ›Blauen Blume‹ denn auch die in der Grotte Versammelten, wenn sie des Titelsymbols dieser Dichtung ansichtig werden. Die Endfassung begnügt sich mit allgemeinen Andeutungen und Hinweisen auf eine Art Gottesdienst (»Tempeldienst und Klosterglockenruf«[78]). Die Diktatversion ist gerade in dieser entscheidenden Partie um vier Strophen reicher. Zunächst wird nach dem allgemeinen Ausruf »Die blaue Blume!« ein Rückbezug zum Anfangsteil hergestellt und ein wenn auch vages visuelles Bild entworfen:

75 CA I, S. 736 f.
76 CA X, S. 886.
77 CA VIII, S. 1057.
78 CA IV, S. 588 f.

Laurinens Rosen, die im Abendscheine
erblassend mir den grünen Strahl gesandt
dem ich gefolgt, bis dass, in blauer Reine,
die wahre Wunderblume vor mir stand,
statt vieler Rosen, solcher Lilien eine,
Laurinens Rosen schienen hier gebannt
gleichsam zu brennen tief im Grund der Grotte
als Huldigung dem blauen Blumengotte.[79]

Außerdem wird nach der Verkündung des »neuen Glaubens« eine hochsymbolische Wundererscheinung beschrieben, ausgehend von der Taube mit einem goldenen Lorbeerkranz in den Krallen, die erst mit Verzögerung als Bote Marys erkannt wird:

Doch war's ein solcher [sc. Bote], und mir schien astralisch,
rings um die Blume, die darunter [sc. unter der Taube] stand,
sich Mary's Leib zu bilden animalisch,
ein Götterbildnis aus der Griechen Land,
die Schaumgeborne: ihren Fuss castalisch
bespritzte Meerflut über'n Muschelrand.
Der Zweifler fragt wohl, wie dies alles sein kann,
weil er vom groben Stoff sich nicht befrei'n kann.

Noch Rätselhafteres ist zu berichten.
Nicht nur, dass in der Göttin Marmorweiss
man sah die Blume, blau, empor sich richten
die Marmorweisse, schien es, bebte heiss.
Dein männlich Sehnen brauchte nicht verzichten,
und auch dem Weibe hauchte süss und leis,
von leichtem Flaum umrahmt, die Purpurlippe,
hermaphrodisisch war der Gottheit Sippe.

Wir wissen ja, wie Mary mich belehrte
und das Geheimnis Leuke's mir verriet,
dass hier zur Ursprungseinheit wiederkehrte,
so männliches als weibliches Gebiet.
Und dass sich keins im andern hier verzehrte,

79 GH Hs 570, 47r.

weil es vorher in Einheit schon verschied,
um in Geburten, wie in tausend Lenzen
in jedem Augenblicke aufzuglänzen.[80]

Das platonische Ideal des Hermaphroditen verspricht die Stillstellung des Begehrens; dieses der Venus Anadyomene nachgestaltete ›Marmorbild‹ steht nicht wie bei Eichendorff für sündige Lust, sondern für die Vergöttlichung einer ästhetisch überhöhten bzw. entschärften Körperlichkeit und Sinnlichkeit. Man kann fast bedauern, dass Ludwig von Hofmann, der die Holzschnitte für die Buchausgabe der ›Blauen Blume‹ anfertigte, ohne die ausgeschiedenen Strophen auskommen musste (s. Abb. 5).

* * *

Capri und die Romantik gehen in der ›Blauen Blume‹ also ein recht fragiles Bündnis ein. Auf der einen Seite verteidigt Hauptmann die Romantik gegen die Gebildeten unter ihren Verächtern, sucht er bewusst – und nicht zum letzten Mal[81] – die Nähe zu ihren Leitsymbolen und -themen. Mit dem hier der Begegnung mit der »blauen Blume« abgewonnenen »neuen Glauben« erfüllt er sogar eine zentrale Forderung der Romantiker – nämlich die nach einer »neuen Mythologie«.[82] Andererseits wird die wiederzugewinnende Mythenwelt in Hauptmanns Epos nicht in der nationalen oder christlichen Sage bzw. Legende gesucht, sondern in der griechischen Mythologie. Insofern bekommen die griechischen Götterbilder, die bei ihrem Abtransport nach Italien im

80 GH Hs 570, 49r. Mit Rückbezug auf Marys Worte: »Es liegt in uns das ganze ›Werde‹, / in jedem Mann und Weib, wie Tag und Nacht. / Der Zeugung ganze Macht, hier ew'ges Leben! / In jedem liegt das Nehmen und das Geben« (CA IV, S. 580).

81 Noch im Schauspiel ›Die goldene Harfe‹ (1933) thematisiert Hauptmann – mit Anleihen bei Eichendorff – Differenz und Identität von Dichtung und Musik und die Koinzidenz von Liebe und Tod; vgl. H. D. Tschörtner, Eichendorff-Spuren bei Gerhart Hauptmann, in: Schlesien 39 (1994), S. 220-225; Peter Sprengel, Liebe und Tod. Gerhart Hauptmanns Drama ›Die goldene Harfe‹ und seine Entstehungsgeschichte. Mit dem Abdruck früher Textstufen im Anhang, in: Carl und Gerhart Hauptmann Jahrbuch 1 (2006), S. 55-84. – Schon am 14. August 1921 notiert Hauptmann: »Immer erneute Hinweise auf die Romantik treffen mich überall« (GH Hs 6, 94v).

82 Vgl. Friedrich Schlegel, Rede über die Mythologie (1800).

Meer untergegangen sind und nun von unten silbern blinken,[83] sinnbildlichen Wert – auch als Basis des ursprünglichen Titels ›Vineta‹. Das ganze letzte Drittel der Versdichtung lässt sich als Versuch einer Wiederbelebung der hellenischen Mythenwelt lesen: von der animalischen Sinnlichkeit der heidnischen Meergeister über die apollinische Welt der Zikaden bis zur Wiederauferstehung des Dionysos.

Auch dessen Diener und Ankündiger Midas gehört selbstverständlich in diesen Zusammenhang. Wir haben oben die Möglichkeit seiner allegorischen Deutung erörtert, ohne zu einer abschließenden Antwort zu gelangen. Deutlich war nur, dass sich eine Auflösung, wenn sie denn überhaupt zulässig ist, im Rahmen einer poetologischen Perspektive bewegen muss. Als Sohn des Ich-Erzählers verkörpert Midas wahrscheinlich einen Teilaspekt der (Hauptmannschen) Dichtung: und zwar einen solchen, der mit der Erotik (der Liebe des Verfassers zu Mary und einer gegenwärtigen Frau) zu tun hat und »noch nicht ganz von Schlacken frei ist«. Auch die Eselsohren deuten – ihrer von Preller betriebenen Aufwertung zum Trotz – wohl eine gewisse Befangenheit in Leidenschaft oder Irrtum an. Nimmt man noch den ausdrücklichen Hinweis auf den Zwergenkönig Laurin zur Kenntnis, den Herrn des Südtiroler Rosengartens, so könnte man die Figur vielleicht auf jenes Drama Hauptmanns beziehen, dessen erste Teile gleichzeitig mit der ›Blauen Blume‹ im Bozener Frühjahr 1923 entstanden: ›Ulrich von Lichtenstein‹, das erst 1937 vollendete Schauspiel von dem als Frau Venus verkleideten Ritter und seinem Minnedienst.[84] Auch der Held dieser Komödie ist ja ein Dichter, der uns im I. Akt sogar beim Dichten gezeigt wird; auch hier ventiliert Hauptmann, wenngleich wesentlich derber, die Möglichkeiten einer »Poesie der Poesie«.

83 Vgl. CA IV, S. 591.

84 In einigen ausgeschiedenen Strophen aus den ersten Teilen der Diktatfassung ist der Zusammenhang mit ›Ulrich von Lichtenstein‹ noch mit Händen zu greifen; der Erzähler wird dort als Ritter in eiserner Rüstung, ja als »Irrender« auf der für die Artusepik typischen Quest beschrieben (GH Hs 570, 6r u. 9r). Hauptmann mag das Bedürfnis verspürt haben, nach dem Abschneiden dieser ursprünglich vorhandenen Verbindungsfäden den Bezug zur Ritter-Komödie auf andere Weise, eben in Form der Midas-Allegorie, herzustellen.

Wolfgang Bunzel

Vom Hassobjekt zur Identifikationsfigur

Martin Walsers Auseinandersetzung mit Goethe*

Das Erscheinen des Romans ›Ein liebender Mann‹ im März 2008 markiert nicht nur den vorläufigen End-, sondern zugleich auch den eigentlichen Höhepunkt von Martin Walsers über rund 40 Jahre reichender öffentlicher Goethe-Rezeption. Noch auffälliger als die ungewöhnlich lange Dauer dieser Auseinandersetzung ist freilich der Wandel, der sich dabei in der Bewertung des Schriftstellerkollegen vollzogen hat. Um es gleich vorwegzunehmen: Goethe mutiert in der genannten Zeitspanne vom Hassobjekt zur Identifikationsfigur, d.h. Walsers ursprüngliche Einschätzung verkehrt sich in ihr Gegenteil. Eine solch radikale Veränderung verlangt nach Erklärung. Wie also wurde aus dem einstigen, nachgerade militant auftretenden Goethe-Gegner schließlich dessen bewundernder Leser? In welchen Etappen hat sich dieser Umdeutungsprozess vollzogen? Und wo sind die Gründe für eine solch radikale Akzentverschiebung zu suchen? Um Antworten auf diese Fragen zu finden, ist es nötig, den Blick auf den Beginn von Martin Walsers öffentlich geführter Auseinandersetzung mit der deutschen Klassik zu richten und sich die ästhetischen wie literaturpolitischen Debatten der sechziger Jahre in Erinnerung zu rufen.

Von seinen Anfängen an hat Martin Walser sein Selbstverständnis als Schriftsteller aus der Identifikation mit und der Abgrenzung von Kollegen aus der Literaturgeschichte bezogen. Seine Autorwerdung ging einher mit einer Selbstverortung innerhalb der literarischen Tradition. Die Personen, die dabei eine tragende Rolle spielten, sind Hölderlin, Kafka, Robert Walser, Goethe und Thomas Mann, daneben auch noch Jean Paul, Schiller, Büchner, Heine und Brecht.[1] Bezugspunkt für

* Der Beitrag basiert auf einem Vortrag, den ich im Wintersemester 2008/09 im Rahmen der 1. Frankfurter Goethe-Vorlesungen an der Goethe-Universität Frankfurt gehalten habe.

1 Fremdsprachige Autoren wie Proust, Swift und Beckett spielen nur in der Früh-

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-018 | CC BY-NC-SA 4.0

Walser war allerdings stets weniger das Werk als vielmehr die Person des jeweiligen Autors. Die Genannten stehen exemplarisch für gegensätzliche Lebenshaltungen und Schreibprogramme, die entweder affirmativ bejaht oder vehement abgelehnt werden. »Man kann nicht Hölderlin rühmen und den Weimarer Goethe *nicht* schmähen«[2] – diese apodiktische Formulierung aus dem Jahr 1970 legt beispielhaft jene dichotomische Konstruktion der Literaturgeschichte offen, die Martin Walsers Verhältnis zur Tradition lange bestimmt hat.[3] Näher erläutert wird der von ihm behauptete fundamentale Unterschied zwischen ›Hölderlin‹ auf der einen und ›Goethe‹ auf der anderen Seite – oder besser: den jeweiligen Existenzweisen bzw. Autorrollen, die diese für ihn verkörpern[4] – in seiner Rede zum 200. Geburtstag Hölderlins. Demnach gebe es in der modernen Gesellschaft im Wesentlichen zwei gegensätzliche Typen von Schriftstellern:

> Die einen sind immer im Mittelpunkt ihrer Situation. […] Sie betreiben ihre eigene Entwicklung fast souverän. Der Geschichte gegenüber verhalten sie sich oppositionell oder opportunistisch. Das heißt, sie sind zuerst Avantgarde, dann lassen sie sich einholen, und sind

phase eine gewisse Rolle. Seit den siebziger Jahren konzentrieren sich Walsers Orientierungsversuche ganz auf die deutsche Literaturgeschichte.

2 Martin Walser, Hölderlin zu entsprechen, in: Ders., Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden, Frankfurt am Main 1973 (edition suhrkamp 642), S. 42-66, hier S. 53.

3 »Immer denkt er in Gegensätzen. Oft genug auch dort, wo es keineswegs zwingend geboten ist«, stellt Martin Lüdke im Hinblick auf Walsers Poetikvorlesungen treffend fest; vgl. Martin Lüdke, Mangel und Ressentiment. Martin Walser, Selbstbewußtsein und Ironie (1981), in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt am Main 1994 (Fischer Taschenbuch 11387), S. 41-56, hier S. 45.

4 Mandelkow bemerkt zu Recht: »Martin Walser war der erste, der im Anschluß an die provozierende These von Bertaux [gemeint ist dessen Buch ›Hölderlin und die Französische Revolution‹, 1969] in seinem 1970 veröffentlichten Vortrag ›Hölderlin zu entsprechen‹ den gescheiterten Revolutionär zur Kontrastfigur zu Goethe machte« (Karl Robert Mandelkow, Goethe in Deutschland. Rezeptionsgeschichte eines Klassikers, Bd. 2: 1919-1982, München 1989, S. 227). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Waltraud Geißler, Zu Martin Walsers Hölderlin-Bild, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Jg. 21, 1972, S. 479-481.

> Verstärker. […] Es ist klar, daß aus diesem Material Klassiker [– man kann hinzufügen: wie Goethe –] gemacht werden.
>
> Die anderen […] sind exzentrisch. Sie sind unzufrieden mit sich selbst. Deshalb eher erfolglos. […] Nach ihrem Tode liebt man sie sehr. Sie haben es schwer, einen Begriff von sich zu bekommen. Wenn sie ICH sagen, meinen sie etwas anderes.
>
> Es ist klar, daß Hölderlin zu diesen Dichtern gehört.[5]

Die Gründe für die Herausbildung derart divergierender Persönlichkeitsstrukturen seien in Herkunft und Sozialisation des jeweiligen Individuums zu suchen. Walser teilt in diesem Punkt die Auffassung der marxistisch orientierten Gesellschaftstheorie, dass die materiellen Lebensbedingungen des Menschen sein Bewusstsein bestimmen, und bekennt sich ausdrücklich zu der daraus abgeleiteten Schlussfolgerung: »Hinter dem Verfasser, dem Individuum, steckt das Kollektiv als Verfasser, die Klasse; und die Dichtung ist ein Teil des Bewußtseins dieser Klasse, des Kollektivs.«[6] Ja, er versteht nicht nur den »Autor als Teilnehmer der Klassengesellschaft«,[7] sondern hält auch »das schriftstellerische Thema für nicht wählbar, sondern für klassengebunden«.[8] Er zeigt sich davon überzeugt, »[…] daß ein Einzelner schon kein Einzelner ist, sondern Angehöriger nicht nur einer diffusen Gesellschaft, sondern innerhalb dieser Gesellschaft einer bestimmbaren Klasse. Dadurch macht er die Erfahrungen seiner Klasse«.[9] Die jeweilige soziale Klasse präformiere demnach den individuellen Erfahrungsfundus:

5 Walser, Hölderlin (Anm. 2), S. 42.

6 Martin Walser, Wie und wovon handelt Literatur, in: Ders., Wie und wovon handelt Literatur (Anm. 2), S. 119-138, hier S. 129. Walser zitiert hier Aleksandr Aleksandrovič Bogdanovs Aufsatz ›Was ist proletarische Dichtung?‹ (1920) nach dem von Helga Gallas herausgegebenen Band: Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, Neuwied 1971 (Sammlung Luchterhand 19; collection alternative 1), S. 77.

7 Walser, Wie und wovon (Anm. 6), S. 121.

8 N. N., Demokratisierung statt Werbung. Interview mit Martin Walser, in: konkret, Nr. 29, 5.7.1973, S. 45.

9 Ulrike Hick, Martin Walsers Prosa. Möglichkeiten des zeitgenössischen Romans unter Berücksichtigung des Realismusanspruchs, Stuttgart 1983 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 126), S. 292 f. (Gespräch mit Martin Walser, 4.5.1977).

> Ein Millionärssohn macht selbstverständlich ganz andere Erfahrungen von seinem zweiten, dritten, vierten Lebensjahr an, als der Sohn einer kleinen Gastwirtschaftsfamilie in Wasserburg am Bodensee, wo ich aufgewachsen bin; ich bin nie in eine andere Schicht hineingeraten. Das ist die Klassenbegrenzung eines jeden Schriftstellers, und aus diesen Erfahrungen schreibe ich bis heute.[10]

Das zentrale Deutungsmuster, das Walser zur Beschreibung der durch bestehende Klassenunterschiede bedingten unterschiedlichen Existenz- und Bewusstseinsformen bemüht, ist dabei der Gegensatz zwischen »Großbürgertum« und »Kleinbürgertum«.[11] Die von ihm gebrauchte Unterscheidung entspringt allerdings nicht einer präzisen historisch-soziologischen Schichtenanalyse, sondern ist eher die abstrakte Strukturformel für ein grundlegendes wechselseitiges Abhängigkeitsverhältnis, das weitgehend dem Hegelschen Modell von Herr und Knecht entspricht. Der »Kleinbürger« – es handelt sich hier übrigens um einen von Marx entlehnten Begriff – sei mit einem Legitimationsdefizit behaftet, dem er zeitlebens nicht zu entkommen vermag. Der Anpassungsdruck, dem er sich ausgesetzt sieht, bedinge eine nachhaltige Ich-Schwäche, so dass der Aufbau einer stabilen Identität nicht gelinge. Einem derart ungesicherten Ich bleibe zwangsläufig auch die gesellschaftliche Anerkennung versagt, deren Ausbleiben wiederum den permanenten Zweifel an der eigenen Lebensberechtigung verstärke. Anders beim »Großbürger«: Auf Grund seiner unangefochtenen Klassenidentität erlebe er sein Ich als gesichertes. Da als Bezugspunkt des »Großbürgers« immer nur die eigene Person fungiere, sei dieser der zum Herrn Prädestinierte und er-

10 N. N., Demokratisierung (Anm. 8), S. 45. Mehrfach hat Walser seine biographische Differenz zu Goethe betont, die aus der unterschiedlichen Herkunft und Klassenzugehörigkeit resultiere. So sei er eben »nicht selbstsicher […] wie Goethe« (Monika Totten, Ein Gespräch mit Martin Walser in Neu-England, in: Klaus Siblewski (Hrsg.), Martin Walser, Auskunft. 22 Gespräche aus 28 Jahren, Frankfurt am Main 1991 [suhrkamp taschenbuch 1871], S. 96-115, hier S. 107). Er könne auch »nicht erfolgreich leidend und zielstrebig Jahresringe ansetzen […] wie der Klassikgründer in Weimar«; Walser, Hölderlin (Anm. 2), S. 53.

11 Siehe hierzu Frank Pilipp, Von den Nöten des Kleinbürgers. Sozialer und individueller Determinismus in Martin Walsers Prosa, in: Heike Doane / Gertrud Bauer Pickar (Hrsg.), Leseerfahrungen mit Martin Walser. Neue Beiträge zu seinen Texten, München 1995 (Houston German Studies 9), S. 48-71.

weise sich gegenüber dem »Kleinbürger« als überlegen, dem nichts übrigbleibe, als sich in die Rolle des Knechts zu fügen. Exemplarische Repräsentanten des Großbürgertums im Bereich der Literatur seien Goethe und Thomas Mann. An ihnen konturiert Walser die aus seiner Sicht wackeligen »Kleinbürger«-Identitäten eines Hölderlin, eines Jean Paul, eines Fichte, eines Büchner, eines Kafka oder eines Robert Walser.

Die Ablehnung des Weimarer Ministers und Großschriftstellers macht sich folgerecht primär an dessen großbürgerlicher sozialer Herkunft und damit an dessen Zugehörigkeit zur herrschenden Klasse fest: »Des Iphigenie-Dichters Existenz in Weimar war, wenn man bedenkt, wie das Volk rundum lebte, asozial und zynisch. Kafkas Existenz war anders.«[12] Eine derart parasitäre Lebenshaltung wirke sich im Berufs- wie im Privatleben aus. In seiner Ministertätigkeit erscheint Goethe deshalb geradezu als Musterbild des selbstherrlichen, standesbewussten Vorgesetzten, der Abweichungen von der Norm keineswegs dulden kann und solche bei seinen Untergebenen unnachgiebig ahndet.[13] Und auch im privaten Bereich setze sich ein »nehmensgewohnte[s] […] Herrschaftskind«[14] wie Goethe rücksichtslos gegen Schwächere durch. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich dieser auch in Liebesangelegenheiten verhalte, könne einen mit weniger Selbstbewusstsein ausgerüsteten potentiellen Konkurrenten nur in die Verzweiflung treiben.[15] Eine

12 Martin Walser, Über die Neueste Stimmung im Westen, in: Ders., Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden, Frankfurt am Main, S. 40. Reaktiviert werden hier Argumentationsmuster der frühen nationalpatriotisch-politischen Goethe-Gegner. Weitz hat deshalb Recht, wenn er feststellt: »Was Walser gegen Goethe hervorholt und ausbreitet, sind die engstirnigen Vorwürfe und Anwürfe von 1830« (Hans-J.[oachim] Weitz, Goethe als Bühnenfigur auf dem Theater von heute, Rundfunkmanuskript, Radio Studio Basel [DRS], 27. und 28.8.1982, S. 1-11, hier S. 7).

13 Eine der Folgen: »Fichte, der kleinbürgerlich-proletarische Leinewebersohn aus der Niederlausitz […] war […] als Professor in Jena für seinen Chef Goethe nicht brauchbar. Goethe unterschrieb die Entlassung Fichtes, Grund: Atheismus.« (Martin Walser, Warum brauchen Romanhelden Berufe?, in: Ders., Vormittag eines Schriftstellers, Frankfurt am Main 1994, S. 27-47, hier S. 31 f.)

14 Martin Walser, Mein Schiller, in: Ders., Liebeserklärungen, Frankfurt am Main 1983, S. 155-171, hier S. 168.

15 »Goethes Glück bei Friederike war ja ein Anlaß zum Unglück des Reinhold Michael Lenz« (Martin Walser, Woran Gott stirbt. Über Georg Büchner, in: Walser, Liebeserklärungen [Anm. 14)], S. 225-235, hier S. 228 f.).

derartige Lebenseinstellung hat natürlich auch Folgen für die Texte. Goethe – und nach ihm der Goethe-Epigone Thomas Mann – etwa habe, da er an keinem »Selbstbewußtseinsproblem« litt, Entwicklungsromane schreiben können. Nicht so Robert Walser und Franz Kafka. Bei ihnen »gelingt überhaupt keine Selbstbewußtseinsbildung mehr«: »Also können die Entwicklungsromane nur Antientwicklungsromane sein.«[16] So wie ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ »die das bürgerliche Selbstbewußtsein weihende Programmschrift«[17] und die »exemplarische Gründung« des Entwicklungsromans gewesen sei, so sei ›Jakob von Gunten‹ »der Abgesang auf den Entwicklungsroman«.[18]

Als zeitgenössischer Widerpart zur »wohlig gefestigte[n] Identität des Großbürgers Goethe«[19] fungiert für Walser etwa »der durch kleinbürgerliche Erfahrung für politische Einteilungen empfindlichere Jean Paul«.[20] Dessen durch die soziale Stellung bedingtes »Selbsterlebnis ist [...] die Bedingung für eine Wahrnehmungsfähigkeit, die man auf der Klassikerseite gar nicht erst suchen muß«.[21] »Nichts Sicheres zu sein,

16 Walser, Warum (Anm. 13), S. 33.

17 Martin Walser, Goethe hat ein Programm, Jean Paul eine Existenz (Über Wilhelm Meister und Hesperus), in: Literaturmagazin 2: Hans Christoph Buch (Hrsg.), Von Goethe lernen? Fragen der Klassikrezeption, Reinbek 1974 (Das neue Buch 49), S. 101-112, hier S. 109.

18 Martin Walser, Erfahrung mit ersten Sätzen oder Aller Anfang ist leicht, in: Ders., Vormittag eines Schriftstellers (Anm. 13), S. 151-162, hier S. 161. Um die völlige Gegensätzlichkeit der Texte hervortreten zu lassen, bemüht Walser zuweilen allerdings Vergleiche, die sich hart am Rande polemischer Verzeichnung bewegen. So wird etwa die Turmgesellschaft in Goethes ›Lehrjahren‹ mit Kafkas Schloß im gleichnamigen Roman parallelisiert: »Hier wie dort eine Schloßgesellschaft. Aber bei Goethe eine Schloßgesellschaft, die souverän pädagogisch alle Irrungen des Helden auffängt und zu seinem Besten lenkt. Bei Kafka eine Schloßgesellschaft, die so konstruiert ist, daß jeder Behauptungsversuch des Helden zu dessen Aufhebung, also Vereitelung führt, was in der Folge in einer vollkommenen Erschöpfung enden muß.« (Martin Walser, Des Lesers Selbstverständnis, in: ebd., S. 163-200, hier S. 173.) Den Gipfel erreicht Walsers einseitige Lektüre, wenn kontrafaktisch behauptet wird, Wilhelm Meister mutiere am Ende der ›Lehrjahre‹ zum »Investment-Makler« (Walser, Warum [Anm. 13], S. 46).

19 Walser, Goethe (Anm. 17), S. 106.

20 Ebd., S. 103.

21 Ebd., S. 107. »Aber verlangen wir von Goethe nicht Erfahrungen, die man als Angehöriger der herrschenden Klasse einfach nicht macht!« (ebd., S. 102).

schärft offenbar jene Nerven, die dann den Ausdruck schärfen.«[22] So wird denn auch an anderer Stelle dem »Lebensgenie Goethe«[23] das »Empfindlichkeitsgenie«[24] Büchner entgegengesetzt. Mit den Begriffen »Erfahrung«, »Erlebnis«, »Wahrnehmung« und »Empfindlichkeit« akzentuiert Walser einen Faktor, der im traditionellen Bezugsrahmen materialistischer Literatur- bzw. Gesellschaftstheorie keine nennenswerte Rolle spielt: das Element der Subjektivität.[25] Überhaupt wird bei ihm das Instrumentarium materialistischer Literaturbetrachtung schon früh mit dem Vokabular existentialistischer Daseinsbeschreibung angereichert.[26] Nicht zufällig bedient sich Walser in dem programmatischen Aufsatz ›Wer ist ein Schriftsteller‹ zur Umschreibung der Rolle des Autors und seiner Tätigkeit »der Begriffe von Kierkegaard und Marx«.[27] Denn: »Der eine hat das Handeln, der andere das Leiden zum Gegenstand der Dialektik werden lassen.«[28] Der in einem Interview von ihm gebrauchte Begriff der »Klassenerfahrungen«[29] verklammert geradezu beispielhaft die existentialistische mit der materialistischen Komponente und kann als eine Art Kürzel für sein Literaturverständnis gelten.

Dieser doppelte Fokus bleibt über die gesamte Zeitspanne von Martin Walsers Schaffen hinweg bestehen, allerdings ereignet sich im Lauf der Jahre eine entscheidende Verschiebung der Blickrichtung. In dem Aufsatz ›Die Stimmung, das Wissen, die Sprache‹ verweist der Autor zwar noch einmal überdeutlich auf das Eingebundensein des Individuums in gesellschaftliche Rahmenstrukturen, relativiert aber deutlich den Stellenwert der sozialen Klassenzugehörigkeit: »Ich habe neben einander zu

22 Martin Walser, Wer ist ein Schriftsteller?, in: Ders., Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden, Frankfurt am Main 1979 (edition suhrkamp 959), S. 36-46, hier S. 40.
23 Walser, Goethe (Anm. 17), S. 107.
24 Walser, Woran (Anm. 15), S. 235.
25 Dabei ist allerdings zu betonen, dass »bei Martin Walser der Begriff der Erfahrung […] auf einer vortheoretischen Stufe verbleibt«; Hick, Prosa (Anm. 9), S. 39.
26 Insbesondere Jaeger hat auf diese »Erweiterung der […] Perspektive« hingewiesen, die sich beschreiben lasse als »Ergänzung des dialektischen Geschichtsmodells« »durch die […] existentialistische Blickrichtung« (Michael Jaeger, Goethe schmähen – Goethe loben. Martin Walsers Weg nach Weimar, in: Der Deutschunterricht, Jg. 51, Heft 1, 1999, S. 96-105, hier S. 100).
27 Walser, Schriftsteller (Anm. 22), S. 40.
28 Ebd., S. 41.
29 N. N., Demokratisierung (Anm. 8), S. 45.

lesen versucht Marx und Kierkegaard, beide ja Söhne des einen Hegel. Marx blieb, glaube ich, wegen seiner Positivität bei mir eher folgenlos. Kierkegaard wegen seiner Negativität hat, hoffe ich, in mir zu wirken nicht aufgehört.«[30] Von seinem ideologischen Profil her lässt sich der Schriftsteller Martin Walser daher als marxistisch denkender Existentialist beschreiben, bei dem nach und nach die materialistische Komponente immer schwächer geworden ist. Die klassenkämpferische Gesellschaftskritik der sechziger und siebziger Jahre weicht allmählich einer anthropologischen Skepsis. In seiner Büchnerpreisrede beispielsweise spricht Walser nicht mehr von der sozialen Determiniertheit des Kleinbürgers, sondern vom »unbehebbare[n] Leidwesen unseres Daseins«.[31] Beiden Positionen gemein ist indes der Glaube daran, dass Literatur wie ein Spiegel funktioniere: War Walser in den sechziger und siebziger Jahren noch ein Anhänger der marxistischen Widerspiegelungstheorie, wonach die Kunst ein unmittelbarer Reflex gesellschaftlicher Verhältnisse sei, so begreift er Literatur seit den achtziger Jahren als Spiegel der Psyche. Beide Male ist sie freilich in Gefahr, ihren Eigenwert einzubüßen und nur als Vehikel zu dienen.

Am deutlichsten schlägt sich die skizzierte Verlagerung im Wandel von Walsers Goethe-Bild nieder. In der bereits erwähnten Büchnerpreisrede aus dem Jahr 1981 konzediert der Autor, dass auch Wilhelm Meister, obwohl seine Person »tausendmal fester« als Büchners Lenz wirke, dem Gefühl »totaler Angefochtenheit«[32] ausgesetzt sei. Im selben Jahr würdigt er am alten Goethe »die heroische Anstrengung eines Greises, um der Geschichte willen auszuharren auf einem öffentlichen Vernunftposten«.[33] Und 1982 heißt es dann im Ton eines Bekenntnisses, das lange zurückgehalten wurde:

> Ich habe von 1953 bis 73 des öfteren kapituliert vor dem Wilhelm Meister, aber dann wurde es allmählich eine Begegnung, lichtvoll und hochgestimmt, wie es sein soll bei einem Lese-Erlebnis, der Sinn ging nieder wie ein Monsun. Ich begriff endlich die historische Sen-

30 Walser, Neueste Stimmung (Anm. 12), S. 39.
31 Walser, Woran (Anm. 15), S. 233.
32 Ebd., S. 228.
33 Martin Walser, Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main 1996 (Bibliothek Suhrkamp 1222), S. 75.

> sibilität, die Goethe bewog, aus einem Künstlerroman einen allgemeinen Aufsteiger-Roman zu machen.[34]

Walser erkennt Goethe jetzt vorbehaltlos Leidensfähigkeit zu: »Jemand, der so überprompt versucht, sich allem Leiden zu entziehen, tut das wohl nicht, weil er nicht leidet«.[35] Vielmehr gelte: »Das Gegengewicht Schönheit stammt aus der Unerträglichkeit der bloßen menschlichen Existenz oder wenigstens aus der Angst vor dieser Unerträglichkeit. Schönheit ist eine Tochter der Angst. Das lern ich bei Goethe.«[36] Doch die Bewunderung wird begleitet von einer nach wie vor andauernden Skepsis an der reinen Positivität der Goetheschen Texte, in denen es – nach Walser – immer nur um »die Glücksproduktion, die Güteverbreitung, die Weltglättung, die Friedensstiftung«[37] gehe. Das sich dahinter offenbarende Bestreben einer »Sehnsuchts-Minimalisierung«[38] erweist sich weiterhin als fragwürdig angesichts der Tatsache, dass solche »Konflikt- und Schmerzvermeidung« als eine Art von »Anästhesie per Sprache, […] per Poesie«[39] wirke.

Die ideologisch motivierte Goethe-Ablehnung des sich vorrangig als Gesellschaftskritiker verstehenden jungen Autors Martin Walsers hat sich zu Beginn der achtziger Jahre in Hassliebe verwandelt:[40] Walser würdigt nun die seismographischen Qualitäten von Goethes Texten, hegt aber gegenüber ihrem Urheber nach wie vor gewisse Vorbehalte, schließlich sind »Autoren« für Walser »immer exemplarische Produkte ihrer Gesellschaften«.[41] Deutlichster Beleg dieser Ambivalenz ist das im Goethe-Jubiläumsjahr 1982 erstmals veröffentlichte Stück ›In Goethes

34 Martin Walser, Goethes Anziehungskraft«, in: Ders., Liebeserklärungen (Anm. 14), S. 237-259, hier S. 241 f.
35 Ebd., S. 249.
36 Ebd., S. 243.
37 Ebd., S. 254.
38 Ebd., S. 252.
39 Ebd., S. 243.
40 Als 1980 in einem Interview behauptet wird, Goethe sei einer seiner »am wenigsten geliebten« Autoren, korrigiert Walser diese Ansicht bezeichnenderweise mit dem Hinweis darauf, dass er keine »Antipathie gegen Goethe« hege: »bei Goethe gibt es weiß Gott genug zu lieben und ein bißchen auch zu hassen«; Totten, Gespräch (Anm. 10), S. 112 und 113.
41 Walser, Neueste Stimmung (Anm. 12), S. 15.

Hand‹.[42] Schon der Titel des Textes, der sich nicht nur auf die Situation der Titelfigur Johann Peter Eckermann, sondern auch auf die Einstellung des Autors selbst gegenüber Goethe beziehen lässt, benennt ja eine Gefühlslage, in der sich Faszination mit Schaudern mischt. ›In Goethes Hand‹ ist in seinem Kern eine »philologisch-historische Variante jener Herr-Knecht-Dialektik, die Walser als Thema von jeher fasziniert hat«; es stehen sich dabei gegenüber »Eckermann und Goethe, der dichtenwollende Klein- und der real dichtende Großbürger«.[43] Eckermann erscheint in dieser Perspektive »als stellvertretender kleinbürgerlicher Intellektueller seines Jahrhunderts«,[44] der in der Auseinandersetzung mit dem erfolgsverwöhnten Großbürger Goethe stets den Kürzeren zieht.[45]

Doch so wie das Stück nicht nur Eckermanns Leiden vorführt, sondern zugleich deutlich macht, welchen Anteil das Opfer selbst an seinem Schicksal hat, so lässt es ansatzweise auch die verletzliche Seite des auratischen Egoisten Goethe erkennen. Goethe, der gerade aus Marienbad zurückkommt, wo er sich ein wenig individuellen Freiraum gönnen durfte, sieht sich in Jena von einer Phalanx von Bezugspersonen umgeben, die ihn so rasch wie möglich in seine angestammte Rolle als kulturelles Aushängeschild drängen wollen. Und obwohl er sich dagegen sträubt, sofort nach Weimar weiterzureisen, vermag er sich gegen den Einfluss der beiden intriganten Hauptverwalter seines öffentlichen Prominentheitsstatus, dem trunksüchtigen Sohn August und der hysterischen Schwiegertochter Ottilie, nicht zur Wehr zu setzen. So ist letzt-

42 Zitate aus diesem Text – hier zitiert nach: Martin Walser, In Goethes Hand. Szenen aus dem 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1984 – sind mit der Sigle »IGH« versehen und werden unter Nennung der Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

43 Bernd Neumann, Bruder Eckermann. Anmerkungen zu Martin Walsers Schauspiel ›In Goethes Hand‹, in: Gertrud Bauer Pickar / Sabine Cramer (ed.), The Age of Goethe Today. Critical Reexamination and Literary Reflection, München 1990 (Houston German Studies 7), S. 171.

44 Ebd.

45 Daneben ist das Eckermann-Stück aber auch als Gegenentwurf zu Thomas Manns »Goethetum« zu sehen; Walser, Selbstbewußtsein (Anm. 33), S. 74. Während bei Mann »der Name des Goethe-Mitarbeiters Riemer zur Herrichtung einer Aufblicksfigur benutzt« wird, nimmt Walser konsequent die Perspektive Eckermanns ein (ebd).

lich auch er der Spielball fremder Mächte, obschon er im Vergleich zu Eckermann ein privilegiertes Leben in Luxus führen kann.

Die Szenenfolge ›In Goethes Hand‹ markiert daher in mancher Hinsicht einen Wendepunkt in Martin Walsers Schaffen. Die gesellschaftskritisch intendierte Dialektik von Herr und Knecht, die seine Romane der siebziger und achtziger Jahre geprägt hat, erfährt insofern eine Neuakzentuierung, als hier beide Zentralfiguren als Gestalten vorgeführt werden, die in ein komplexes Geflecht von Machtbeziehungen und Interessen verwickelt sind, dabei von anderen Personen instrumentalisiert werden und somit zunehmend weniger ihren eigenen Bedürfnissen Geltung zu verschaffen vermögen. Das Individuum muss jeweils eine ihm aufgezwungene Funktion im Ablauf eines anonymen, sinnentleerten Literaturbetriebs erfüllen. ›In Goethes Hand‹ enthält also bereits wesentliche Handlungselemente und Argumentationsfiguren jener Texte, in denen dann Kultur- und Medienschelte breiten Raum einnehmen. Dazu kommt, dass Walser Goethe zwar mit polemischer Schärfe kritisiert, indem er dessen vermeintliche »Lieblosigkeit, Selbstsucht und ungenierte Lasterhaftigkeit, […] amoralische politische Indifferenz und vollendete Unvorbildhaftigkeit«[46] betont. Doch zeichnet er ihn durchaus nicht nur »als eitlen Trottel und seniles Ekel«, sondern eben auch als »Mensch wie Du und ich«.[47] Damit ist ein Weg eingeschlagen, der es möglich macht, Gemeinsamkeiten mit dem einst

46 Wolfgang Wittkowski, Die Schriftsteller und die Tradition. Walser, Goethe und die Klassik, in: Jürgen E. Schlunk / Armand E. Singer (ed.), Martin Walser. International Perspectives, New York / Frankfurt am Main 1987 (American university studies I/64), S. 157-169, hier S. 165. Es greift freilich zu kurz, das Stück einfach als »oberflächliche Schelte« (Eberhard Mannack, Bemerkungen über Martin Walsers ›In Goethes Hand‹, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik, Bd. 15, 1983, S. 138) des Dichters oder gar als »Goethe-Pasquill« zu werten (vgl. Günter Niggl, Ein Goethe-Pasquill zum Jubiläum, in: Arbitrium, Jg. 1, 1983, S. 326 f.).

47 Wittkowski, Schriftsteller (Anm. 46), S. 164. Interessant ist, dass Walser sein Stück mehrfach umgeschrieben hat: »Neben Kürzungen und Straffungen, die hauptsächlich den Zweck haben, das Stück bühnenwirksamer zu machen, zielen die Veränderungen in dessen dritter Version […] zentral darauf, das vom Stück präsentierte Goethe-Bild deutlicher hervortreten zu lassen.« (Jens Kruse, Walsers Eckermann-Stück: Goethe-Schelte oder Liebeserklärung?, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, Jg. 79, 1983, S. 440).

vehement attackierten Widersacher zu entdecken und ihm sich identifikatorisch anzunähern.[48]

Im Zuge dieser Neubewertung Goethe beginnt Walser in den achtziger Jahren damit, den Gehalt der Texte von ihrer Rezeption abzulösen.[49] So heißt es über Goethe und seine Schriften:

> Bei ihm: die keine Sekunde gesicherte Balance; der ständige Andrang des Ominösen; die unablässige Arbeit an ein bißchen Fassung. Nach ihm: Zitatgebrauch ad libitum; hauptsächlich: In-Dienst-Nehmen zu bürgerlich herrschaftlichem Gebrauch; das Goethe-Gut wird Mittel zur Einschüchterung, zur Konservierung. Aus dem Existenztext wird eine höhere Befehlssprache.[50]

Die hier getroffene Unterscheidung gestattet es Walser, seine bisherige Position zu revidieren, ohne die früher geäußerten Ansichten offen revozieren zu müssen. Alles, was er bislang Goethe selbst vorgeworfen hat, lastet er nun der Rezeptionsgeschichte an, sei sie es doch, die dessen Bild fundamental verzerrt habe. Seine eigene ablehnende Haltung zu Goethe in den sechziger und siebziger Jahren kann er damit als Reaktion auf die blinde Verehrung des Weimarer Olympiers »in der Emil-Staiger-Kirche«[51] rechtfertigen. Dieser Schwenk ist nicht zuletzt deshalb bemerkenswert, weil Walser sich seit den sechziger Jahren als »re-

48 Siehe hierzu auch Ioana Crăciun, Wie stellt man Goethe dar? Bemerkungen zu Martin Walsers Schauspiel *In Goethes Hand*, in: Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien, Jg. 2, 2003, S. 35-68, und neuerdings Dies., Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Walser und Peter Weiss, Heidelberg 2008 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 260).

49 Im Grunde spielt Walser hier die Aspekte Wirkung und Rezeption gegeneinander aus: Gegenüber einer Wirkungsgeschichte, die ihm als Kette zum Stereotyp geronnener Rezeptionsakte erscheint, auratisiert er den individuellen Rezeptionsakt – gemäß der Einsicht der Rezeptionsästhetik, wonach ein literarischer Text einer »Partitur« gleiche, die jeder Leser individuell zum Leben erwecke (vgl. Hans Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, in: Ders., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main 1970 [edition suhrkamp 418], S. 172).

50 Walser, Anziehungskraft (Anm. 34), S. 258.

51 Totten, Gespräch (Anm. 10), S. 41.

putierlicher Kritiker der Klassik und des Klassikkults«[52] profiliert hat. Sein auf dem Deutschen Germanistentag 1964 gehaltener Vortrag *Imitation oder Realismus* »wurde eine Art Programmschrift für die Anti-Klassik-Kampagne, die voll einsetzte um 1970«.[53] Aber sehr bald schon reduzieren sich Walsers Vorbehalte gegenüber Goethe auf seine Stellung im literarischen Leben um 1800. In einem Interview aus dem Jahr 1981 heißt es dementsprechend: »Was ich […] nicht mag«, ist Goethes »Selbstobjektivierung«: er war »jemand, der […] fünfzig Jahre lang die Spitze des Kulturbetriebs bildet«.[54] Walser weiß freilich auch, wie sich dieser Aspekt von Goethes Schriftstellerexistenz wirkungsvoll relativieren lässt: dadurch nämlich, dass man sich dieser Gestalt auf radikal subjektive Art und Weise nähert. Wenn er einer Interviewpartnerin gegenüber beteuert: »ich möchte wirklich mit dem Goethe umgehen, wie wenn er warm und lebendig im Zimmer wäre«,[55] dann umreißt er damit die Spezifik seines Umgangs mit dem einst Geschmähten, wie sie sich seit Beginn der neunziger Jahren beobachten lässt.

Worin dessen entscheidende Leistung liegt, hat Walser 1987 auf der Festveranstaltung zur 200-Jahr-Feier von Goethes Sizilienreise formuliert: »Goethe hat uns unser privates 1789 errungen.«[56] Da er das »Recht der Person auf volle Empfindung« eingeklagt und auch durchgesetzt habe, wird Goethe zum Befreier des individuellen Gefühlslebens und so auch zu einer positiven Bezugsfigur für Walser selbst: »Ich empfinde inzwischen diese Goethesche Anregung als die wichtigste: daß er nicht nur mit getauften Gefühlen lebte«, und es zum Lebensprinzip erhoben hat, »alles schon zur Macht Gekommene mit dem eigenen Gefühl zu prüfen«.[57] Seine eigentliche Leistung sei die »Erweckung der deutschen Sprache aus der Betäubung durch die machthabenden prätentiösen Vokabulare«: »Seit Goethe von sich gesprochen hat, können wir von uns

52 Wittkowski, Schriftsteller (Anm. 46), S. 157.

53 Ebd.

54 Totten, Gespräch (Anm. 10), S. 42.

55 Ebd., S. 43.

56 Martin Walser, Hilfe vom Selbsthelfer (Ein Versuch über Goethe), in: Ders./Italo A. Chiusano, Omaggio sentimentale a Goethe. Due conferenze in occasione della celebrezione del bicentenario del viaggio in Sicilia di Johann Wolfgang Goethe Zwei Vorträge anlässlich der 200-Jahrfeier von Goethes Reise durch Sizilien, Palermo o. J. [1988], unpag.

57 Ebd.

sprechen.«[58] Als Entdecker von Subjektivität und Individualität reiht er sich in die Genealogie der bewunderten Vorläufergestalten ein. Zugespitzt formuliert: Goethe vermag den Makel seiner großbürgerlichen Herkunft vergessen zu machen, weil er Dichtung schreibt, die – Walser – persönlich nah geht. Praktisch bedeutet dies, dass jedes einzelne der mittlerweile klassisch gewordenen Werke erst dann vorbehaltlos rezipiert werden kann, wenn es beim Lesen zu einem »Existenztext«[59] geworden ist. Doch Walser beschränkt die Vorbildwirkung Goethes durchaus nicht auf dessen schriftstellerische Produktion, sondern weitet sie auf die Person des Weimarer Autors aus. Nicht etwa die Gesamtheit seiner Dichtungen oder ein bestimmter literarischer Text bilde sein »größtes Lebenswerk«, seine eigentlich heroische Leistung sei vielmehr die »Gemeinschaft mit […] Christiane Vulpius«, werde in dieser Verbindung doch Goethes Auflehnung gegen »den Anstandsdruck und den Standesterror«[60] der ihn umgebenden Gesellschaft am deutlichsten erkennbar. Selbst die Lebenspraxis weist Goethe nun als Nonkonformisten aus und beglaubigt seine dichterische Befreiungswirkung.

Mit dieser Umdeutung einher geht eine radikale Neudefinition des Klassiker-Begriffs. Walser koppelt die Frage nach der Bedeutung literarischer Texte ganz von der Ästhetik ab und verlegt sie ins Erleben des einzelnen hinein. Das Wirkungspotential der Literatur wird nicht mehr in ästhetischen, historischen, kulturellen oder sozialen Kategorien beschrieben, sondern in individualpsychologischen: »Die uns beleben, […] das sind Klassiker.«[61] Eine solch rigorose Individualisierung des Zugangs zur Dichtung und damit zu Zeugnissen der Historie führt allerdings unweigerlich in Aporien. Denn auch wenn Literatur ganz persönlich erlebt wird, löst sie sich damit noch nicht in amorphe »Empfindungskomplexe« (Ernst Mach) auf. Die von Walser praktizierte strikte Subjektivierung des Geschichtsbezugs jedenfalls suspendiert kurzerhand den Begriff des Klassischen, der sich ja gerade durch seine inter-

58 Ebd.

59 Walser, Anziehungskraft (Anm. 34), S. 258.

60 Walser, Selbsthelfer (Anm. 56).

61 Martin Walser, Was ist ein Klassiker?, in: Ders., Über Deutschland reden, erw. Neuaufl., Frankfurt am Main 1989 (edition suhrkamp N. F. 553), 40-52, hier S. 52. Der Aufsatz erschien zunächst unter dem Titel: ›Die uns beleben, das sind Klassiker. Von der Brauchbarkeit unserer Dichter und Denker‹ in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 29.12.1984, Nr. 294 (Beilage ›Bilder und Zeiten‹).

subjektive Dimension auszeichnet. Auch blendet Walser das soziale und kulturelle Vermitteltsein von Erfahrung völlig aus. Individuelles Erleben aber findet immer in einem transsubjektiven Kontext statt und wird auf transsubjektive Weise medial vermittelt.

Nur indem Walser die gesamte Wirkungsgeschichte ausblendet und einen – scheinbar – ganz individuellen Zugang zu Goethe sucht, kann er ihn sich anverwandeln. Im Zuge eines langandauernden Umwertungsprozesses, der die Korrektur früherer Ansichten mit einschließt, macht er das widerständige Gegenüber für sich kompatibel. Und da Goethes Texte immer mit Blick auf den Autor gelesen werden, ändert sich auch dessen Einschätzung. 1993 ist nahezu jede Ambivalenz in der Einstellung zu ihm verschwunden. Die einstmals geschmähten ›Lehrjahre‹ werden nun in die Reihe der walserschen Lieblingstexte aufgenommen: »Nach einigem Sträuben zähle ich den Wilhelm Meister jetzt zu den Büchern, die ich immer wieder lesen kann.«[62] Im Rückblick räumt Walser sogar Einseitigkeiten seiner bisherigen Goethe-Rezeption ein. Doch damit nicht genug: Er behauptet auch, dass er Texten dieses Autors bereits zu einem Zeitpunkt mit Verständnis und Sympathie begegnet sei, zu dem er öffentlich noch gegen ihn agitiert habe. Im Hinblick auf die ›Lehrjahre‹ heißt es etwa: »Daß es […] Selbstbewußtsein für den Bürger nur gibt, wenn er zum Adel desertiert, habe ich von 1970 bis 75 diesem Buch und seinem Verfasser verübelt. Aber ich las das Buch da schon viel unangestrengter, gieriger als in den Fünfzigerjahren.«[63] Walser reflektiert und bedauert zudem das Denken in Lagern, das seine publizistischen Stellungnahmen mindestens bis zum Ende der siebziger Jahre beherrscht habe, und bekennt: »Ich las nur, um recht zu haben. […] Es teilte sich die Welt in links und rechts. Links Forster, Jean Paul, Fichte. Rechts Goethe, Friedrich Schlegel, Adam Müller. Thomas Mann.«[64] Umso beglückender sei für ihn die »dritte Stufe der Wilhelm Meister-Lektüre« gewesen, als ihm der Text erstmals zur »Leseerfahrung«[65] wurde. Die Rehabilitierung Goethes geschieht freilich auf Kosten Thomas Manns. So heißt es im Aufsatz ›Des Lesers Selbstverständnis‹ wieder mit Bezug auf ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹:

62 Walser, Erfahrung (Anm. 18), S. 160.
63 Martin Walser, Selbstverständnis (Anm. 18), S. 176.
64 Ebd., S. 177.
65 Ebd.

> Ich hatte mir eine Art Parteilichkeit gegenüber Goethe angemaßt, die nur einem Zeitgenossen gegenüber sinnvoll oder verständlich sein kann. Ich habe Goethe sozusagen haftbar gemacht für das, was Thomas Mann mit ihm angestellt hat. Das ist eifriger als nötig. So war ich eine Zeitlang unempfindlich geworden für Wilhelms erhaltene Leidensfähigkeit.[66]

Offenbar gelingt die Exkulpierung Goethes umso leichter, als mit Thomas Mann ein vertrautes Hassobjekt erhalten bleibt. Gleichwohl ist die Konsequenz, die sich aus der Neubewertung Goethes ergibt, bemerkenswert, verabschiedet Walser doch zur Gänze jene dichotomische Konstruktion von Literaturgeschichte, die er in den sechziger und siebziger Jahren entworfen hatte:

> Auf jeden Fall, das Selbstbewußtseinsprojekt des Deserteurs Goethe und die Projekte der Kleinbürger Jean Paul und Fichte […] sind einander, wie mir allmählich aufging, näher als es mir zuerst lieb geworden wäre. Wilhelm Meisters Variationen über ›So ist denn alles nichts‹ sind den Gegenkarrieren der Jean Paul-Helden im Hesperus verwandt: der Kleinbürger ist in Wirklichkeit ein Adelssohn, und der Adelige ist der Kleinbürger.[67]

Das Fazit lautet: »Wir, die Nachgeborenen und immer noch nicht Stabilisierten, nicht Legitimierten, nicht Geretteten, wir können mit den Sätzen Goethes, Jean Pauls, Fichtes unsere eigenen Mangelerfahrungen durchmusizieren.«[68]

Literarisch schlug sich die veränderte Einschätzung Goethes jedoch erst mit erheblicher zeitlicher Verspätung nieder. Dafür dokumentiert sie sich im 2008 erschienenen Roman ›Ein liebender Mann‹ mit aller Wucht, stellt Martin Walser den Weimarer Dichter hier doch zum ersten Mal in den Mittelpunkt eines seiner Werke, was angesichts der Tatsache, dass er ihn bereits im Eckermann-Stück als Figur hat auftreten lassen

66 Ebd., S. 177 f.

67 Ebd., S. 178.

68 Ebd., S. 179. »Mangel« ist bekanntlich eine Zentralkategorie in Walsers Werk (vgl. Volker Bohn, Poetiken des Mangels. Zu Martin Walser und Peter Rühmkorf, in: Horst Dieter Schlosser und Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.), Poetik. Essays […] und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Frankfurt am Main 1988, S. 161-170).

und Goethe-Texte schon mehrfach als Bezugstext für die eigene Erzählprosa genutzt hat, um so bemerkenswerter ist.[69] ›Ein liebender Mann‹ thematisiert die schon von Zeitgenossen als ungehörig und skandalös empfundene und selbst für heutige Leser noch hochgradig irritierend wirkende Zuneigung des knapp 74-jährigen Witwers Goethe zu der 19-jährigen Ulrike von Levetzow, die sogar zu einem Heiratsantrag führte, der allerdings von der Angebeteten nicht angenommen wurde. Da die Umstände dieser außerordentlichen Beziehung weitgehend ungeklärt geblieben sind, weil sich keiner der unmittelbar Beteiligten ausführlicher dazu geäußert hat, bot sie von vornherein einen geeigneten Stoff zur literarischen Gestaltung.

Walsers Roman ist indes nur dann adäquat zu verstehen, wenn man ihn – auch – als Gegenentwurf zu ›In Goethes Hand‹ liest. Der enge Bezug zwischen beiden Texten wird u.a. daran erkennbar, dass die schicksalhafte Begegnung mit Ulrike von Levetzow während des Kuraufenthalts in Marienbad bereits in Szene 2 und 3 des ersten Abschnitts des Eckermann-Dramas eine Rolle gespielt hat. Im Stück aus dem Jahr 1982 kehrt Goethe soeben aus dem böhmischen Bad zurück und trifft am 13. September 1823 in Jena ein, wo eine ganze Entourage aus Familienangehörigen, Mitarbeitern und Bekannten ungeduldig und aufgeregt auf ihn wartet. Der vorausgereiste Diener Stadelmann kolportiert in diesem Zusammenhang »Marienbader Klatsch« (IGH, S. 27) und berichtet den Anwesenden, dass »der Geheimrat gebannt ist von einem roten und seidenen Schirm zwischen Kreuzbrunnen und Promenade« (IGH, S. 23): »Jeder kennt das Paar. Sie neunzehn, er vierundsiebzig« (IGH, S. 26). Walser hat die enge Relation zwischen beiden Texten durch diverse intertextuelle Elemente hervorgehoben, die bis hin zum Selbstzitat gehen: So fungiert Marienbad hier wie dort als Gegenort zur Klassikerwohn- und -wirkungsstätte Weimar: Einmal wird vom Bann des »Zauberkreises von Böhmen« (IGH, S. 29) gesprochen, das andere Mal ist die Rede vom »böhmischen Zauberkessel« (ELM, S. 46). Der Diener Stadelmann betreibt jeweils »Haarfälschung« (IGH, S. 24), indem er auch nicht von Goethe selbst stammende Kopfhaare als reliquienähn-

69 Zitate aus diesem Text sind mit der Sigle »ELM« versehen und werden unter Nennung der Seitenangabe direkt tim Text nachgewiesen.

liche Devotionalien verkauft (vgl. ELM, S. 166).[70] Und die Marienbader ›Elegie‹ spielt im früheren wie im späteren Text eine markante Rolle.

So sehr diese Parallelen auch ins Auge fallen, die Differenzen sind letztlich bedeutsamer, weil nur sie erkennen lassen, wie sehr sich ›Ein liebender Mann‹ von seiner Stoßrichtung her vom Vorgängertext absetzt. So erkennt sich 1982 Walser noch in der Gestalt Eckermanns wieder, die er als eine Art alter ego seiner selbst präsentiert.[71] Goethes Wunsch, nach Böhmen zurückzukehren, erscheint bloß als eskapistischer Eigensinn eines Mannes, der auf Selbstbestätigung und ein Durchbrechen der langweiligen alltäglichen Routine aus ist. Kurzerhand tröstet denn auch »Martin Walser […] den johannestriebigen Olympier […] in kollegialer Solidarität […] mit dem Gewinn eines dreizehnjährigen Gustchens über den Verlust der neunzehn-jährigen Ulrike von Levetzow hinweg«.[72] Dementsprechend geht der Ton des Stückes in den Szenen, in denen Goethe auftritt, überwiegend ins Burlesk-Flapsige. Eine wirklich existentielle Dimension hat einzig Eckermanns Leiden. Auf diese Weise konnte der Autor sich Goethe aus der Außenperspektive eines Lebensbegleiters annähern.

In ›Ein liebender Mann‹ dagegen identifiziert sich Walser mit Goethe selbst und macht dessen Leidens- und Mangelerfahrungen zu seinen eigenen.[73] Meinte er im Eckermann-Stück noch mit Blick auf den Wei-

70 Dass der Autor in ›Ein liebender Mann‹ Goethes Verhältnis zu Stadelmann als von gegenseitiger Rücksichtnahme getragene Ergebenheit vorführt, kommt einer Rücknahme der Herr/Knecht-Beziehung von ›In Goethes Hand‹ gleich. Walser zeichnet also gewissermaßen ein positives Gegenbild zur hochgradig asymmetrischen Beziehung zwischen Goethe und Eckermann. Stadelmann wird in seiner treuen Ergebenheit beinahe zum Verbündeten Goethes, während Sohn August und Schwiegertochter Ottilie noch stärker als in ›In Goethes Hand‹ zu Aufsichtsinstanzen mutieren.

71 Doane kann denn auch konstatieren: »Walser admits to experiencing in his studies of Goethe the same love-hate conflict as his protagonist« (Heike A. Doane, Love vs. life. Martin Walser describes Johann Peter Eckermann's development, in: Bauer Pickar/Cramer (ed.), The Age of Goethe Today [Anm. 43], S. 165).

72 Neumann, Bruder Eckermann (Anm. 43), S. 172.

73 Borchmeyer hat diese Einsicht pointiert folgendermaßen formuliert: »Walser lässt Goethe […] schreiben, wie Walser geschrieben hätte, wenn er selber Goethe gewesen wäre.« (»Die Leiden des alten Werther«. Martin Walsers Goethe-Roman ›Ein liebender Mann‹. Ein Dialog zwischen Dieter Borchmeyer und Peter Gülke, in: Goethe-Jahrbuch, Jg. 126, 2009, S. 260-269, hier S. 264.)

marer Dichter: »Der Verzweiflungsvirtuose muß die Finger lassen von diesem Lebensmann« (IGH, S. 41 f.), interessieren den Autor im fortgeschrittenen Alter gerade jene Erfahrungen, welche die Attitüde der gefestigten Existenz ins Wanken bringen und den »Lebensmann« als »Verzweiflungsvirtuosen« zeigen.[74] Indem er die Irritationen und Verunsicherungen der Person Goethes selbst herausarbeitet, wird diese mit einem Mal für ihn zugänglich. Ja, es findet eine regelrechte Identifikation statt, die freilich nur möglich ist, weil hinter dem Bild des Klassikers und hinter der zur Schau gestellten Existenz abgeklärter Selbstgewissheit eine Verletzlichkeit und Irritabilität erkennbar wird, die Empathie gestattet. Sah Walser in Goethes Abwehr gegenüber der Konfrontation mit dem Tod und unliebsamen Lebenserfahrungen anfangs noch als Charakterdefizite einzuschätzende persönliche Idiosynkrasien, so deutet er Goethes übergroße »Empfindlichkeit« (IGH, S. 20) im Eckermann-Stück bereits ambivalent als Anzeichen von – sowohl positiv wie negativ auszulegender – Irritierbarkeit, und versteht sie in ›Ein liebender Mann‹ schließlich sogar als Beleg für äußerste Sensibilität.

Der Preis für die Fähigkeit zur Einfühlung ist freilich die enthistorisierende Verallgemeinerung Goethes zum »liebenden Mann«. Hier tritt die Differenz zum Vorgängertext grell ins Licht: Während Walser ›In Goethes Hand‹ den Namen der Zentralgestalt Eckermann verschwieg, um die Auslöschung seiner Identität durch die dominante Bezugsfigur Goethe polemisch erkennbar werden zu lassen, unterbleibt in ›Ein liebender Mann‹ die Nennung des Protagonisten im Titel, um keine Zelebritätsmarkierung vorzunehmen.[75] Die Individualität der Person Goe-

74 Diese Vorgehensweise entspricht im übrigen Walsers seit Beginn der achtziger Jahre praktiziertem poetischen Prinzip, das Gewicht der »Gegenfigur« zu stärken (Totten, Gespräch [Anm. 10], S. 37). Während er in den meisten seiner Texte aber die gegensätzlichen Lebenshaltungen und Identitätskonzepte auf unterschiedliche Figuren verteilt, um dann »die beiden Stimmen […] gegeneinander ins Spiel« zu bringen, ist der Widerpart in ›Ein liebender Mann‹ das eigene Goethe-Bild aus früheren Jahren (ebd., S. 36).

75 Dies dürfte auch der Grund dafür sein, dass Walser seinen Roman so anlegt, dass er vom Leser weitgehend ohne Vorkenntnisse verstanden werden kann. In zuweilen bemüht, ja fast penetrant wirkender Weise liefert der Text kurze Erläuterungen zu Personennamen, Begriffen oder Redewendungen, die dem Uneingeweihten nicht bekannt sind. Von der Literaturkritik ist das seinerzeit so kommentiert worden, dass man »hier einer Goethe-Schwundstufe, einem ›Goethe-Light‹ (oder besser: ›Goethe Zero‹?) für Anfänger oder eilige Leser begegne« (vgl. Thomas

thes wird geschützt, indem die Erwartungen des Publikums unterlaufen werden. Die Überschrift ›Ein liebender Mann‹ jedenfalls lässt keinen Goethe-Roman vermuten. Durch ihre Rückführung aufs Existentielle wird die Ausnahmegestalt (neu) zugänglich. Somit ergibt sich die Paradoxie, dass für Walser die emphatische Entdeckung Goethes mit dessen Reduktion auf den Gattungscharakter einhergeht. Einzig die Geschlechtszugehörigkeit setzt hier einen Akzent, der die Art des Begehrens akzentuiert.

Was in ›Ein liebender Mann‹ zentral thematisiert wird, ist vor allem das Verhältnis von Leben und Dichtung. Indem der Roman Goethes widersprüchliche Gefühlslage nachzeichnet, seine Hoffnungen und Enttäuschungen nacherlebbar macht, führt er das Lebenssubstrat vor, das die Voraussetzung von Kunst ist und schließlich in den Text der ›Elegie‹ von Marienbad transformiert wird.[76] Literatur ist demnach in Sprache verwandeltes Leiden, das durch Lektüre wieder erfahren und so existentiell nachempfunden werden kann. Indem Walser eine Handlungsszenerie entwirft, die motiviert, wie es zur Abfassung der Marienbader ›Elegie‹ gekommen ist, unternimmt er eine Rückübersetzung der Dichtung in Leben. Mit anderen Worten: Walser betreibt eine fiktive Rekonstruktion des Erlebnissubstrats, aus dem die Marienbader ›Elegie‹ angeblich hervorgegangen ist. Dabei verwandelt er sich Goethe auf radikale Art und Weise an: Er zeichnet ihn als alter ego seiner selbst und lässt ihn als Bauchredner walserscher Romansentenzen auftreten.

Besondere Anerkennung zollt er ihm insofern, als er Goethe höchste Leidensfähigkeit zubilligt. Dabei kommt Walser die oft konstatierte biographische Dimension von Goethes Texten zugute, ermöglicht sie ihm doch, Literatur als textuelle Umsetzung real empfundener Freuden und Leiden zu deuten. Und da die – angeblich durchweg am Paradigma der Erlebnisdichtung orientierten – Texte so virtuos Gefühle zu beschreiben wissen, können auch die ihnen zugrundeliegenden Emotionen nur tief, elementar und ursprünglich gewesen sein, was den »edel Entsagenden«

Richter, Martin Walser, ›Ein liebender Mann‹, in: Deutsche Bücher, Jg. 38, 2008, S. 236). Der Sinn dieses Verfahrens besteht aber offensichtlich darin, die Gestalt Goethe von allem Bildungsballast und philologischen Expertenwissen befreit darzustellen, damit die Schilderung seiner Situation auch den nicht vorinformierten Rezipienten erreicht.

76 Goethe zitiert deshalb im Roman Verse aus der im Entstehen begriffenen ›Elegie‹.

(ELM, S. 219) in den Augen des Autors nobilitiert. Walser geht es um die Vermenschlichung einer zum kulturellen Denkmal gewordenen Berühmtheit. Dies gelingt dadurch, dass Goethe als »liebender Mann« gezeigt wird, dem im Alter von 73 Jahren ein existenzerschütterndes Erlebnis widerfährt, gegen das er sich trotz beständig eingeübter Selbstdisziplinierungstechniken nicht wehren kann: nämlich die bedingungslose Liebe zu einem 19-jährigen Mädchen. Da alle Versuche, den dadurch ausgelösten Gefühlsaufruhr zu bändigen, kläglich scheitern, entpuppt sich die gesamte um Fassung bemühte Haltung als Fassade, und die in die Sprache der Literatur gegossenen Sentenzen erscheinen als »Verzichttheater« (ELM, S. 277) bzw. »Entsagungstheater« (ELM, S. 255). Indem aber der solcherart individuell erzeugte »edle Schein« (ELM, S. 242) als Teil eines von der sozialen Umwelt geforderten »Kulturbetrugs« (ELM, S. 241) entlarvt wird, verschiebt sich die Kritik vom Subjekt auf die Gesellschaft. Attackiert wird nun die allgemeine »Kulturlüge« (ELM, S. 242) und das von ihr in Gang gesetzte »Kulturgeschwätz« (ELM, S. 222). So wandelt sich die einstmalige Goethe-Kritik zu einer fundamentalen Kulturkritik. Goethe selbst ist davon nur noch insofern betroffen, als er die »edelste Kulturfassade Deutschlands« (ELM, S. 265 f.) verkörpert. Zu einer solchen ist er indes erst durch die Projektionen einer tyrannischen Mitwelt geworden. Auf diese Weise erlebt die Figur Goethe eine Spaltung in eine öffentliche und eine private Person, wobei das existentiell verunsicherte Individuum die nach außen hin vorgezeigte Schauseite letztlich zur Stützung des eigenen Selbst benötigt: »ER ist der, den ich nötig habe, um ICH zu sein« (ELM, S. 197).

Wie schon in ›Die Verteidigung der Kindheit‹ (1991) und ›Ein springender Brunnen‹ (1998), wo er individuelle Erfahrung in fast militant zu nennender Weise vor der Deutungsmacht einer nachträglich Bewertungen vornehmenden Geschichtsdarstellung in Schutz nimmt,[77] bringt Walser in ›Ein liebender Mann‹ Gefühlswahrheit gegen soziale Normierungen in Stellung. Mit dem in apodiktischem Ton geäußerten Axiom

77 Siehe hierzu Nadja Hadek, Vergangenheitsbewältigung im Werk Martin Walsers, Augsburg 2006 (Germanistik und Gegenwartsliteratur 3) und Jakub Novák, Martin Walsers doppelte Buchführung. Die Konstruktion und die Dekonstruktion der nationalen Identität in seinem Spätwerk (Diss. Universität Konstanz 2002 – http://www.ub.uni-konstanz.de/kops/volltexte/2003/944/pdf/novak.pdf).

»Alles ist relativ, ausgenommen die Liebe. Das ist eine Erfahrung« (ELM, S. 220) klagt er das Recht auf eine Unmittelbarkeit der Empfindung ein, die er ausdrücklich als »moralfrei« (ELM, S. 222) verstanden wissen will. Der Durchbruch zu einer bislang ungekannten Erfahrung von Eigentlichkeit – »Jetzt erst bin ich es selber, der fühlt, der spricht« (ELM, S. 195) – wird für Goethe zum, wenn auch schmerzenden, Befreiungserlebnis. Walser lässt seinen Protagonisten mithin nicht nur eine Stunde, sondern sogar eine ganze Kette von über mehrere Wochen verteilten Momenten der »wahren Empfindung« (Handke) verspüren.

Doch die aggressive Verteidigung der Irrationalität menschlicher Gefühle sucht beileibe nicht nur Emotionen zu rehabiliteren, sondern dient eben auch hier wieder als Instrument einer Revolte gegen »kulturellen Firnis« (ELM, S. 192). Das trotzige Insistieren auf der Berechtigung subjektiver Gefühlszustände – auch wenn diese als unschicklich angesehen werden oder gegen soziale Gebote verstoßen – wendet Walser bewusst ins Zivilisationskritische. So lässt er seinen Helden Goethe vorwurfsvoll sagen: »Jede Art von Sitte, Moral, Gewohnheit, Anstand und Ordentlichkeit hat sich zu einer einzigen Oberaufsicht zusammengefunden, um mir auf jede Art zu sagen, ich sei unmöglich« (ELM, S. 190). »Unmöglich« wirkt Goethe deshalb auf seine Mitmenschen, weil er sich trotz seines fortgeschrittenen Alters nicht verbieten lassen will zu lieben. Bereits im Eckermann-Stück war zu lesen: »Macht euch das klar: Alte! das ist keine andere Sorte Mensch. Alte wollen, was Jüngere wollen. Kriegen's nur nicht« (IGH, S. 42). Alt-Sein bedeutet demnach, zusätzliche Mangelerfahrungen zu machen. Während freilich im Eckermann-Stück die Thematisierung des Altwerdens eine weitere Variante der alten walserschen These vom Mangel als Motor des Schreibens darstellt, belässt es der Autor in ›Ein liebender Mann‹ nicht dabei, sondern bringt die Leidenschaft des alten Goethe für ein Mädchen, das sich erst an der Schwelle zum Erwachsenenalter befindet, in Stellung, um die Berechtigung subjektiven Empfindens unabhängig von gesellschaftlichen Moralvorstellungen einzuklagen. Was freilich im historischen Fall des hochberühmten Goethe und der von ihm auserwählten Ulrike von Levetzow noch als durch die Prominenz der Liebenden legitimiertes, sympathisch wirkendes Plädoyer für Verständnis gegenüber dem Bedürfnis nach Liebe auch im fortgeschrittenen Alter erscheint, wird rasch überaus anstößig, wenn man Walsers Forderung nach einem Verzicht auf moralische Bewertung individuellen Verhaltens weiter-

denkt. Im Drama ›In Goethes Hand‹ taucht ja bereits am Rande eine Konstellation auf, in der Goethe auf ein erst 13 Jahre altes Mädchen, nämlich die später von Eckermann geliebte Auguste Kladzig, trifft. Allerdings wird die Brisanz dieser Versuchsanordnung – »Experiment« (IGH, S. 26) nennt der Diener Stadelmann im Eckermann-Drama bezeichnenderweise die Konstellation zwischen dem alten Goethe und der um mehr als zwei Generationen jüngeren Ulrike von Levetzow – dort abgebogen, weil das Mädchen nur als von Goethes Angehörigen gezielt eingesetztes Lockmittel fungiert. Stellt man sich aber einmal vor, Goethe hätte sich in »Gustchen« so verliebt wie in Ulrike von Levetzow, dann wird Walsers Polemik gegen »Sitte, Moral, Gewohnheit, Anstand und Ordentlichkeit« prekär. Es ist unbefriedigend, dass Walser vor einer Antwort auf die Frage, wie eine solche Situation zu bewerten wäre, einfach ausweicht, weil der Leser doch gerade mit der Forderung nach vorbehaltloser Akzeptanz des Unerhörten konfrontiert wird. Das hier angestellte Gedankenspiel soll Martin Walser keineswegs denunzieren, es soll lediglich veranschaulichen helfen, wie problematisch dessen kulturkritisch akzentuierte Insistenz auf die Unmittelbarkeit persönlichen Gefühlserlebens letztlich ist. Redlicherweise müsste eben auch gesagt werden, dass kulturelle Grenzziehungen eine Schutzfunktion für den einzelnen haben.

Indem Walser Goethe als Nonkonformisten präsentiert, der sich nur widerwillig in seine Rolle als vorbildhafter Kulturrepräsentant fügt und sich nur mit hohem Leidensdruck gesellschaftskonformes Verhalten abzuringen vermag, wird dieser zu einer Figur des Widerstands.[78] Schon im Aufsatz ›Des Lesers Selbstverständnis‹ hatte er den Weimarer Dichter ja zum »Deserteur«[79] gemacht. Der Protest richtet sich nun aber nicht mehr gegen die ungleiche Chancenverteilung der Klassengesellschaft, sondern gegen den zivilisatorischen Zwangscharakter insgesamt. Martin Walser hat sich also von einem Gesellschafts- zu einem Kulturkritiker gewandelt, und er hat dabei die einstige Hassfigur Goethe – als Inkarnation einer kulturellen Vorbildinstanz – zu seinem Verbündeten gemacht. Hatte er 1981 in einem Interview noch alle diejenigen atta-

78 Walser präsentiert mithin einen »Goethe gegen Goethe« und setzt einen »von Tradition nicht eingeholten gegen den wirkungsgeschichtlich etablierten und festgeschriebenen Goethe« (»Die Leiden des alten Werther« [Anm. 73], S. 264).

79 Walser, Selbstverständnis (Anm. 18), S. 178.

ckiert, die ein »Anbetungsverhältnis«[80] zu Goethe pflegen, so offenbart der jüngste Roman ein Maß an Empathie, das der Adoration nicht mehr allzu fern steht. Martin Walser befindet sich nun nicht mehr wider Willen »in Goethes Hand«, sondern aus ihm ist überraschenderweise ein den Weimarer Dichter »liebender Mann« geworden, wobei freilich seine anverwandelnde Zuneigung sogleich wieder in die Paradoxie einer das eigene Selbst stabilisierenden Abhängigkeit getrieben wird, wie sie nach Walsers Auffassung für einen dem Kleinbürgertum entstammenden Autor typisch ist.

Außerdem hat er seine Selbstkorrektur, die einem Widerruf gleichkommt,[81] so ostentativ betrieben, dass sie unglaubwürdig wirkt. Die Ungebrochenheit, mit der Walser sich nunmehr zu Goethe bekennt, mutet nachgerade ironisch an, mindestens streckenweise. Der Verdacht liegt deshalb nahe, dass Walser hier eine Verfahrensweise pflegt, die in den letzten Jahren besonders der kabarettistisch-subversive Fernsehunterhaltungskünstler Harald Schmidt kultiviert hat, nämlich die der puren Affirmation, die gerade wegen ihrer fehlenden Negativität und ihrer mangelnden Skalierung ein satirisches Potential entfaltet. Im Grunde wendet Walser eine List hat, die er seinen als »Kleinbürger« etikettierten Menschen zugeschrieben hat, nämlich die vollständige Selbstnegierung. Selbst vollmundig geäußertes Goethe-Lob enthält daher den Keim der relativierenden Rücknahme in sich. Der Schriftsteller Martin Walser scheint mithin das ironisch-verzweifelte Bekenntnis seiner Dramenfigur Eckermann zu teilen: »Ich Goethe hassen, ich! Warum nicht gleich die Sonne, das Licht, das Leben … oder Gott!! […] Goethe ist wunderbar. Also wenn Goethe nicht wunderbar ist, wer dann? Man kann ihn nur lieben« (IGH, S. 153 f.). In Eckermanns gänzlicher Negation negativer Gefühle und seiner scheinbar bedingungslosen Unterwerfung steckt freilich auch ein mindestens symbolischer Widerstand gegen das übermächtige Gegenüber.[82] Anders gesagt: Die absolute Kapitulation ist letztlich ein – wenngleich paradox anmutender – Akt des Aufbegehrens, das in sein Gegenteil verkehrt ist.

80 Totten, Gespräch (Anm. 10), S. 43.

81 Vgl. Jaeger, Goethe (Anm. 26), S. 115.

82 Erkennbar wird dies aus dem unausgesprochenen »Sonst …«, das, indem es direkt auf die zitierte Textstelle folgt, mögliche Konsequenzen zwar nicht ausspricht, aber doch immerhin als vorstellbar vorführt.

Freies Deutsches Hochstift
Jahresbericht 2009

DOI https://doi.org/10.46500/83531060-020 | CC BY-NC-SA 4.0

Inhalt

Bildung und Vermittlung

Veranstaltungen im Jubiläumsjahr

Die Veranstaltungen 2009 standen vor allem im Zeichen der Rückbesinnung auf die 150jährige Geschichte des Freien Deutschen Hochstifts. Von Otto Volger im Zuge der Feierlichkeiten zu Schillers 100. Geburtstag am 10. November 1859 als »Bundestag des deutschen Geistes« gegründet, versteht sich die traditionsreiche Bürgervereinigung auch heute noch als Ort der Vermittlung von Kultur und Wissenschaft. An die Gründung der Institution und an ihre wechselvolle Geschichte erinnerten verschiedene Publikationen und Veranstaltungen, insbesondere die von Joachim Seng verfasste Geschichte des FDH, eine große Gedenkausstellung zur wechselvollen Geschichte des Hauses, die im Rahmen eines Festakts am 10. November eröffnet wurde (Abb. 1), eine reich bebilderte Festschrift in deutscher und englischer Sprache, aber auch Vorträge, Seminare und ein Tag der offenen Tür, mit dem wir im Jubiläumsjahr die kulturgeschichtliche Bedeutung der Institution, seine oft ungeahnten Schätze und seine lebendige Rolle auch in heutiger Zeit vor Augen führen wollten.

Das Veranstaltungsprogramm 2009 setzte aber auch andere thematische Schwerpunkte: in den ersten Monaten des Jahres erinnerten wir an Bettine von Arnim, geb. Brentano, deren Todestag sich am 20. Januar 2009 zum 150. Mal jährte. Der wichtigsten romantischen Dichterin, deren Nachlass im Freien Deutschen Hochstift verwahrt wird, waren die erste Ausstellung des Jahres sowie eine ganze Reihe von Veranstaltungen gewidmet, die Leben und Werk dieser ungewöhnlichen Frau beleuchten. Und schließlich wurde in diesem Jahr an den 250. Geburtstag Friedrich Schillers mit einer ihm gewidmeten Veranstaltungsreihe erinnert.

Festakt in der Paulskirche

Am 28. August fand in der Paulskirche, einem Ort, der mit den Ursprüngen und der Gründung des Hochstifts in historischer Beziehung steht, ein großer Festakt mit etwa 1.000 Gästen statt, zu dem alle Mitglieder und Freunde des Hauses sowie Vertreter aus Politik, Kultur und Wirtschaft eingeladen waren (Abb. 2). Die Veranstaltung wurde eingerahmt von Orgelwerken von Felix Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Andreas Köhs. Die Oberbürgermeisterin der Stadt Frankfurt am Main richtete ein Grußwort an die Gäste. Auf die anschließende Begrüßung durch die Direktorin, Frau Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, folgte der Festvortrag von Prof. Dr. Michael Stolleis, Direktor des Max-Planck-Instituts für Europäische Rechtsgeschichte, unter dem Titel »*Frei* und *deutsch* – Volks-Universität, Museum, Forschungsstätte.



Abb. 1: Carl-L. von Boehm-Bezing,
Eröffnung der Gedenkausstellung am 10. November 2009



Abb. 2: Festakt in der Paulskirche am 28. August 2009
Foto-Wachendörfer, © Stadt Frankfurt am Main



Abb. 3: Peter Stein (2. von rechts), eingerahmt von Michael Stolleis, OB Petra Roth und Anne Bohnenkamp-Renken; im Hintergrund Kulturdezernent Felix Semmelroth Foto-Wachendörfer, © Stadt Frankfurt am Main

Eine Frankfurter Kostbarkeit wird 150 Jahre alt«. Es folgten Vortrag und Rezitation des Goethe-Preisträgers Peter Stein unter dem Titel »*Lassen Sie uns sowohl während der Arbeit, als auch hinterdrein die dramatischen Forderungen nochmals recht durcharbeiten*. Goethes Mitarbeit an Schillers *Wallenstein*« (Abb. 3).

Symposium: Volksbildung als Bildung zur Freiheit. Frankfurter Bürgerstiftungen

Zur Eröffnung des Symposiums, das am 20. und 21. November im Arkadensaal stattfand, sprach Prof. Dr. Andreas Fahrmeir, Professor für Neuere Geschichte unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts am Historischen Seminar der Universität Frankfurt, über die Bildungsidee der liberal-demokratischen Nationalbewegung und ihre Verbindung mit den Schillerfeiern des Jahres 1859. Am folgenden Vormittag ging es in einem historischen Teil um die Bildungsvorstellungen, die mit der Gründung der großen Frankfurter Stiftungen verbunden waren und in einem auf die gegenwärtigen Bildungsziele bezogenen Teil um die heutigen Aktivitäten. Die Vortragenden waren: Dr. Roland Kaehlbrandt und Prof. Dr. Klaus Ring (Stiftung Polytechnische Gesellschaft

und Polytechnische Gesellschaft e. V.), Prof. Dr. Volker Mosbrugger (Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft), Dr. Chantal Eschenfelder (Städel Museum) sowie Barbara Cakir-Wahl, (Volkshochschule Frankfurt). Den Impulsvorträgen schloss sich eine Diskussion an, die von Dr. Andreas Hansert moderiert wurde.

Goethe-Geburtstag und Tag der offenen Tür

Einer der Höhepunkte des Jahres waren wie üblich die Feiern zu Goethes Geburtstag am 28. und 29. August 2009. Der Abend begann mit einem Liedkonzert. Katharina Magiera (Mezzosopran), Christoph Kögel (Bariton) und Rüdiger Volhard (Klavier) brachten einige von Goethes bekanntesten Gedichten in Vertonungen von Beethoven, Schubert, Wolf, Loewe, Mendelssohn, Schumann u.a. zu Gehör. Auf dem Programm des Abends standen außerdem Führungen durch die Ausstellung »Mit Goethe in Pompeji. Der Drucker Josua Reichert«. Im festlich von Kerzenlicht erleuchteten Goethe-Haus und in den Gärten nutzten die Gäste wie üblich gern die Gelegenheit zu anregenden Gesprächen und heiterem Beisammensein.

An diesem Tag, dem 260. Geburtstag von Johann Wolfgang Goethe, wurde nicht nur den Mitgliedern, sondern allen Interessierten die Gelegenheit geboten, sich bei freiem Eintritt über das Haus zu informieren, Bekanntes wiederzusehen und Neues zu entdecken (Abb. 4).

Auszeichnung mit dem Kulturpreis der Binding-Stiftung 2009

Eine außerordentliche Ehrung erfuhr das Freie Deutsche Hochstift am 6. Juni. Im Jahr seines 150. Bestehens erhielt das Hochstift den mit € 50.000 dotierten Binding-Kulturpreis. Die Verleihung fand in feierlichem Rahmen im Kaisersaal des Römer statt. Alle Redner, darunter die Oberbürgermeisterin Dr. h.c. Petra Roth, die Vorsitzende des Kuratoriums der Binding-Stiftung, Bergit Gräfin Douglas, und der Laudator Dr. Rüdiger Volhard würdigten die Verdienste des Hochstifts und zeigten die Rolle auf, die das Hochstift im Kulturleben der Stadt spielt und in Zukunft spielen soll.

Gespräche im Goethe-Haus

»Es fehlt das Geld? Nun gut, so schaff es denn!« Geld, Geist und Magie in Goethes ›Faust II‹. Einen Höhepunkt des Veranstaltungsjahres stellte ein Gespräch dar, das am 16. Juni Prof. Dr. Hans Christoph Binswanger (Universität Sankt Gallen) mit Dr. Josef Ackermann führte. Der ehemalige Schüler Binswangers ist heute Vorstandssprecher der Deutschen Bank, die traditionsgemäß zu den wichtigsten Förderern des Freien Deutschen Hochstifts zählt. Da (zu Recht)



Abb. 4: Führung durch das Goethe-Museum am Tag der offenen Tür
Foto: Katharina Kott

mit großem Interesse und Andrang gerechnet wurde, stellte die Deutsche Bank hierfür dankenswerterweise den Hermann Josef-Abs-Saal zur Verfügung und half tatkräftig bei der Organisation und Durchführung der Veranstaltung. Das Gespräch machte deutlich, von welch geradezu bestürzender Aktualität Goethes ›Faust‹ heute ist. Zu den zahlreichen Themen des Zweiten Teils, die als hellsichtige Vorwegnahme entscheidender Entwicklungen der modernen Gesellschaft lesbar sind, gehören die Einführung des Papiergelds und dessen Folgen für Wirtschaftswachstum und Stabilität des Geldwerts. Der Schweizer Wirtschaftswissenschaftler Christoph Binswanger sprach über die in seinem 1985 erschienenen Buch »Geld und Magie« entwickelte These, dass Goethe im ›Faust‹ die moderne Wirtschaft als Fortsetzung der Alchemie mit anderen Mitteln darstellt, und legte dar, inwiefern unsere heutigen Volkswirtschaften auf Phänomenen aufgebaut sind, deren Zeitzeuge schon Goethe war: die Papiergeldschöpfung, ein neues Eigentumsrecht und die Nutzung mechanischer Energie. Es moderierten Anne Bohnenkamp-Renken, Direktorin des Hochstifts, und Benedikt Fehr, Wirtschaftsredakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung.

Friedrich Schiller. Zeitgenosse aller Zeiten? In einem Gespräch zwischen dem Berliner Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Peter Alt, der Theaterregisseurin Andrea Breth und dem Bonner Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Norbert Oellers ging es am 1. Dezember um Friedrich Schiller und seine Wirkungsgeschichte. Die namhaften Schiller-Experten aus Literaturwissenschaft

und Theaterpraxis diskutierten über Schiller-Kult und philologische Distanz, nationale Eingemeindung und Modernität, über Schillers Verhältnis zur Nation und seine Beziehung zu Europa, über den Gründungsmythos von 1859 und die Erziehung zur Kritik sowie über Schillers Verhältnis zu Goethe im Wandel der Epochen.

Mephisto, Descartes und das wahre Gretchen. Am 12. Mai 2009 waren der Schriftsteller Durs Grünbein und der Literaturwissenschaftler Michael Eskin zu Gast, um über die Versuchungen des Denkens, über Menschenbilder und ihre Wandlungen in der Zeit, über die Darstellbarkeit der Philosophie und über die Verquickungen von Literatur und Leben zu sprechen.

Weltliteratur in Übersetzungen

Die Reihe wurde am 21. April fortgesetzt mit Burkhart Kroeber, der aus seiner Neuübersetzung von Alessandro Manzonis »Die Brautleute« las. Die Veranstaltung fand in Kooperation mit dem Istituto Italiano di Cultura, Frankfurt am Main, statt.

Vorträge

Geschriebene Musik. Beethovens Klaviersonate op. 111 in Thomas Manns ›Doktor Faustus‹. Der Vortrag von Prof. Dr. Hermann Kurzke (Universität Mainz) beleuchtete die Verwandlung der Musik in klingende Prosa. Eike Wernhard (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt) spielte die von Thomas Mann in Worte übertragenen musikalischen Passagen ein (27. Januar).

Die Fragilität der Originale. Die Kunst anzufangen. Der Kunsthistoriker Prof. Dr. Gottfried Boehm (Universität Basel) sprach am 9. März über die Bedeutung von »Originalität«.

Spiegelungen des Unerreichbaren. Poetiken des Selbstentwurfs in Bettine von Arnims ›Goethes Briefwechsel mit einem Kinde‹. Zu diesem Thema sprach Prof. Dr. Ulrike Landfester (Universität Sankt Gallen) am 17. März im Rahmen der Bettine-Ausstellung.

Georg Hartmann und der Wiederaufbau des Goethe-Hauses. Der Frankfurter Autor Andreas Hansert sprach am 28. April über den Inhaber der Bauerschen Gießerei in Frankfurt am Main, der sich als Kunstsammler und Mäzen für die Kultur einsetzte und als Vorsitzender des Verwaltungsausschusses des Freien Deutschen Hochstifts (1944-1954) den Wiederaufbau des Goethe-Hauses unterstützte.

Ödipus auf den Spuren von Siegfried. Hugo von Hofmannsthal und Richard Wagner. Der Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Wolfgang Nehring (University of California) sprach am 15. September über die beiden bedeutendsten ›Librettisten‹ der Opernwelt im 19. und 20. Jahrhundert.



Abb. 5: Schiller liest aus den ›Räubern‹, nach Carl Alexander Heideloff

Schiller-Rezitationen im 20. Jahrhundert. Der Literaturwissenschaftler Prof. Dr. Reinhart Meyer-Kalkus (Wissenschaftskolleg zu Berlin / Universität Potsdam) sprach am 25. September über den Stilwandel literatischer Vortragskunst von Alessander Moissi bis Gert Westphal (Abb. 5).

Europäische Perspektiven auf den Koran. Ein historisches Forschungsprojekt mit kulturkritischem Anspruch. Die Arabistik-Professorin und Leiterin des Forschungsprojekts Corpus Coranicum an der Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Prof. Dr. Angelika Neuwirth (FU Berlin), hielt am 20. Oktober einen Vortrag über den Koran als Gründungstext der islamischen Religion und als noch-nicht-muslimischen Text.

Karl Philipp Moritz. Literarischer Repräsentant der Goethezeit und Vorläufer der Psychoanalyse. Über dieses Thema sprach am 17. November der Philosoph und Soziologe Prof. Dr. Alfred Schmidt (Universität Frankfurt am Main).

Schillers Jungfrau von Orléans. Den letzten Vortrag des Jahres hielt am 8. Dezember der Literarhistoriker und Editionsphilologe Prof. Dr. Winfried Woesler (Universität Osnabrück) über ein in Frankfurt wieder aufgefundenes Bühnenmanuskript Schillers.

Lesungen und Kabarett

Die Lesungen des Jahres 2009 waren Caroline und Wilhelm von Humboldt gewidmet (Dr. Hazel Rosenstrauch am 3. März), Goethe und Napoleon (Dr.

Gustav Seibt und Martin Mosebach am 24. März), Bettine von Arnims Brief-Werk (Ruth Diehl, Dr. Sibylle von Steinsdorff, Dr. Ulrike Ehmann, Dr. Wolfgang Bunzel am 5. April) und Friedrich Schiller (Friedrich Dieckmann am 27. Oktober).

Groß war das Interesse an einem kabarettistischen Abend mit Michael Quast und Philipp Mosetter, die sich am 17. Februar unter dem Titel *Schiller – Verrat, Verrat, und hinten scheint die Sonne* ebenfalls dem Jubilar widmeten.

Liederabende und Konzerte

Sieben Konzerte standen auf dem Programm des Jahres 2009: den reichen musikalischen Reigen eröffnete ein Liederabend am 3. Februar mit Kompositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Ágnes Kovács, Sopran, und Hilko Dumno, Klavier. Zur Jahrestagung der Goethe-Gesellschaften erklangen am 21. Mai Lieder von Beethoven und Zelter nach Texten von Goethe; am 26. Mai folgte ein Konzertabend mit Liebesliedern der Spätromantik (mit Kompositionen von Hans Pfitzner, Johannes Brahms und dem weitgehend in Vergessenheit geratenen Gustav Jenner). Es sang die Sopranistin Christine Wolff; sie wurde am Klavier begleitet von Anastasia Mozina-Braun. Fünf Solisten waren beteiligt an einem Liederabend mit Werken von Haydn, Mendelssohn-Bartholdy und Brahms am 9. Juni. Johannes Martin Kränzle (Bariton), Susanne Reinhard (Mezzosopran), Britta Stallmeister (Sopran), Carsten Süss (Tenor) und Hilko Dumno am Klavier brachten bekannte und weniger bekannte Liedkompositionen zu Gehör. Zu Joseph Haydns 200. Todestag spielten Karen von Trotha (Violine), Philipp Rau (Cello) und Rüdiger Volhard (Klavier) drei Klaviertrios am 7. Juli im Arkadensaal. Zu den Feiern von Goethes Geburtstag erklangen einige der bekanntesten Goethe-Gedichte in Vertonungen von Beethoven, Schubert, Wolf, Loewe, Mendelssohn, Schumann u.a. Es musizierten Katharina Magiera (Mezzosopran), Christoph Kögel (Bariton) und Rüdiger Volhard (Klavier). Zu Richard Strauss' 60. Todestag war dem Komponisten am 8. September ein Liederabend mit Gabriele Hierdeis (Sopran) und Thorsten Larbig (Klavier) gewidmet. Der letzte Liederabend des Jubiläumsjahres brachte am 6. Oktober Balladen von Goethe, Schiller und Herder zu Gehör. Die Interpreten waren Johannes Martin Kränzle (Bariton) und Hilko Dumno (Klavier).

Seminare und Exkursion

Auch 2009 wurden zwei Seminare angeboten und gut angenommen. Das erste wurde von PD Dr. Wolfgang Bunzel geleitet und war Bettine von Arnim und ihrer Brief- und Gesprächspolitik gewidmet; das zweite wurde von Dr. Joachim Seng geleitet und behandelte die Geschichte des Freien Deutschen Hochstifts.

Die Exkursion führte 2009 nach Darmstadt, der Residenz der Landgrafen von Hessen-Darmstadt, in die auch Goethe zwischen 1772 und 1774 häufige, zum Teil längere Besuche führten, und nach Kranichstein, dem Jagdschloss Ludwigs VIII.

Jahrestagung der Goethe-Gesellschaften

Vom 21. bis 24. Mai fand im Freien Deutschen Hochstift die jährliche Tagung der Vorstände der Ortsvereinigungen der Goethe-Gesellschaft Weimar statt. Neben den Arbeitssitzungen hatten wir für unsere ca. 100 Gäste ein umfangreiches Kulturprogramm zusammengestellt. Das Tagungsprogramm sah einen Empfang im Römer ebenso vor wie verschiedene Stadtführungen und den Besuch der Frankfurter Goethestätten. Höhepunkte waren das Begrüßungskonzert am 21. Mai – Goethevertonungen von Beethoven und Zelter, vorgetragen von Katharina Magiera (Sopran) und Rüdiger Volhard (Klavier) – und eine Einladung in die Villa Metzler in Bonames.

Für die großzügige Unterstützung der Tagung danken wir sehr herzlich: dem Bankhaus Metzler, der Hertie-Stiftung, der FAZIT-Stiftung, der Cronstetten-Stiftung, der Verkehrsgesellschaft Frankfurt (VGF) und der Naspa-Stiftung.

Museumspädagogik

Neu aufgenommen in das Bildungs- und Vermittlungsangebot wurde in diesem Jahr eine öffentliche »Familien-Führung« durch das Goethe-Haus. An jedem zweiten Samstag im Monat gibt es besonders für junge Besucher altersgerecht spannende Geschichten zu hören und Objekte zu sehen und anzufassen (z. B. zur Buch- oder Kostümgeschichte); den Abschluss bildet das Schreiben mit der Gänsefeder im Kaminzimmer.

Im April endete die Sonderausstellung »›Die Welt umwälzen‹. Bettine von Arnim geb. Brentano«, bei der insgesamt 45 Führungen für 812 Teilnehmer durchgeführt wurden, davon 18 Führungen für Schulklassen. Mit Erfolg wurde im Arkadensaal die Aufführung »Bettine – Ein Spiel mit Rollen« durch Schüler der Jahrgänge 12 und 13 der Bettinaschule dargeboten (Kurs ›Darstellendes Spiel‹, geleitet von Ursula Rehagel, unterstützt von Nikolas Hamm, organisiert von Ulrike Eisenträger). Die Aufführung wurde im Rahmen der Hessischen Literaturtage noch einmal in der Bettinaschule wiederholt. Für die Ausstellung selbst veranstaltete der Wahlpflichtkurs des Jahrgangs 10 der Bettinaschule unter Leitung von Ute Baumung ein Kunstprojekt, bei dem Schülerinnen und Schüler Bettineporträts entwarfen, die im Arkadensaal gezeigt wurden.

Am 25. April fand die lange Nacht der Museen statt, die über 1900 Interessierte anzog. Neben verschiedenen Sonderführungen erinnerten wir mit einer schwarz-romantischen Mitternachtslesung im Jahr seines 200. Geburtstags an den Schriftsteller Edgar Allen Poe.

Am 10. Mai nahm das Hochstift erstmals am hessenweiten »Tag für die Literatur« teil und bot in zwei Durchgängen eine »Literarische Rast« im Kaminzimmer des Goethe-Hauses an. Joachim Schadendorf las Auszüge aus Briefen sowie Goethes ›Dichtung und Wahrheit‹, besonders Stellen im direkten Bezug zum Haus, die von Doris Schumacher erläutert wurden.

Am »Internationalen Museumstag« am 17. Mai wurde die Ausstellung »›Und merkt euch, wie der Teufel spaße‹ – Bernhard Heisig und Goethes ›Faust‹« eröffnet. Insgesamt fanden zu dieser Schau 29 Führungen und museumspädagogische Angebote statt, die 519 Besucher wahrgenommen haben.

Übers Jahr verteilt wurden drei gut besuchte Satourday-Angebote für Kinder im Alter von 6 bis 14 Jahren durchgeführt: »Mit Goethe durch den Farbenkreis« (Christine Herkommer), »Ene mene, Saus und Braus – Zauberspruch im Goethe-Haus« (Fosia Musharraf) und »Darf ich vorstellen: Friedrich Schiller« (Andreas Emmelheinz). Zudem ein Ferienangebot »Schattenriss und Scherenschnitt« (Doris Schumacher mit ehrenamtlicher Hilfe von Jutta Blech) sowie zwei »Offene Kaminzimmer« zum Thema »Der Frühling« und »Der goldene Herbst«, wobei diese Gratisangebote nur durch den ehrenamtlichen Einsatz von Frau Bettina Zoerb ermöglicht werden konnten.

Unter der Leitung von Ulrike Eisenträger und unter Mitwirkung von Joachim Seng und Doris Schumacher fand am 25. September erstmals eine akkreditierte Lehrer-Weiterbildung statt: Das Thema »Wo Goethe wohnt« war zur Vorbereitung eines Klassenbesuchs der Wechselausstellung zum 150jährigen Bestehen des Freien Deutschen Hochstifts gedacht.

Anlässlich des Jubiläums zum 150jährigen Bestehen des Freien Deutschen Hochstifts bewilligte die Stiftung Polytechnische Gesellschaft e.V. Sondermittel für die Bildungs- und Vermittlungsarbeit im Jahr 2009. So konnten in der zweiten Jahreshälfte sechs »Goethe-Werkstätten« durchgeführt sowie für Schulklassen das Projekt »Lebendiges Puppentheater« gestartet werden, bei dem Schülerinnen und Schüler mit einem Nachbau von Goethes Theater experimentieren konnten. Die Werkstätten fanden an Samstagen zu unterschiedlichen Themen statt: »Schattenriss und Scherenschnitt« (Doris Schumacher, Eva-Andrea Schmidt), »Goethes ›Faust‹ in Bildern« (Alexandra Koch), »Wie herrlich leuchtet mir die Natur« (Britta Groll), »Geheimnisvolle Briefbotschaften?« (Dorothea Wolkenhauer), »Bühne frei für Schiller!« (Andreas Emmelheinz) und »Mit Goethe durch den Farbenkreis« (Christine Herkommer).

Im November lief das Schul-Projekt »Lebendiges Puppentheater« für 4. Klassen an: Vorgesehen war zunächst, dass zehn Klassen an dem Programm mit einer Kombination aus Rundgang durch das Goethe-Haus und Kreativteil zum



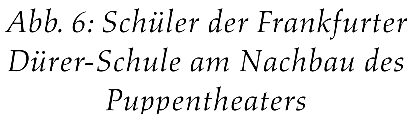


Abb. 6: Schüler der Frankfurter Dürer-Schule am Nachbau des Puppentheaters

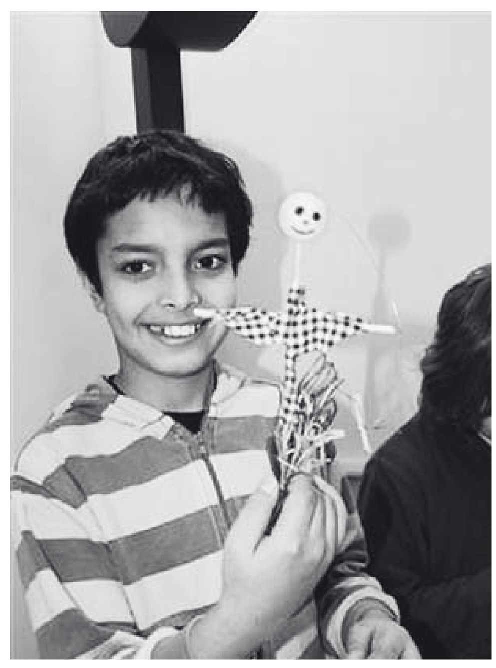


Abb. 7: Schüler der Hölderlin-Schule aus Bad Homburg mit selbst gestalteter Marionette

Nachbau von Goethes Puppentheater teilnehmen, doch aufgrund der großen Nachfrage konnte nach Absprache mit dem Sponsor der Teilnehmerkreis auf 17 Klassen erhöht und bis 2010 verlängert werden (Abb. 6 u. 7). Erarbeitet wurde das Konzept von Doris Schumacher gemeinsam mit der Theaterpädagogin Birgit Reibel und dem Museumspädagogen Andreas Emmelheinz, in deren Händen schließlich die Umsetzung lag. Die Viertklässler bauten auf ihre Vorkenntnisse von Goethes ›Zauberlehrling‹ auf, erweiterten den Text kreativ und machten ihn bühnentauglich, um ihn mit selbstgebauten Puppen für die Mitschüler auf der Marionettenbühne zu präsentieren. Die Resonanz war sehr positiv, und es ist zu bedauern, dass das Programm wegen der hohen Personalkosten nicht regelmäßig angeboten werden kann.

Im Jahr 2009 wurden über 70 Führungen mit speziellen Schwerpunkten (Faust, Werther, Romantik, Ginkgo, Familien-Führung etc.) von Dr. Schumacher durchgeführt. Für die Zukunft streben wir verstärkt die Einbeziehung von Freiberuflern an, damit sich Dr. Schumacher um Konzeption und Organisation weiterer Angebote kümmern kann.

Ausstellungen

*»Die Welt umwälzen …
Bettine von Arnim geb. Brentano«*

Ausstellung in fünf Sälen des Goethe-Museums und im Arkadensaal vom 20. Januar bis zum 5. April aus Anlass ihres 150. Todestages. Die von Wolfgang Bunzel kuratierte Exposition schloss an die vielgerühmte Jubiläumsschau aus dem Jahr 1985 an, setzte aber die Akzente anders und beschäftigte sich nur am Rande mit der Biographie der Autorin.

Bettine von Arnim geb. Brentano (1785-1859) zählt zu den herausragenden Schriftstellerinnen der Romantik und des Vormärz. Sie ist nicht nur eine der wirkmächtigsten Intellektuellen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern auch fraglos die prominenteste Frankfurter Autorin. Ihr Schreiben hat enorme Bedeutung zum einen für die Geschichte weiblicher Autorschaft, zum anderen für die Geschichte der Textsorte Brief. Ihre als Quellenedition getarnten Kompilationen großenteils erfundener Dokumente haben das Spektrum epistolarer Ausdrucksformen enorm bereichert und die operative Dimension des Mediums Brief vor Augen geführt. Darüber hinaus sind sie strahlkräftige Dokumente der Memorialkultur des 19. Jahrhunderts.

Doch Bettine von Arnim ist beileibe nicht nur als briefeschreibende Autorin hervorgetreten. Sie hat daneben als Komponistin gewirkt – die Texte berühmter Zeitgenossen (Goethe, Hölderlin, Brentano) vertont hat – und sich intensiv bildkünstlerisch betätigt. Außer ihren zahlreichen Zeichnungen ist vor allem ihr Entwurf zu einem Goethe-Denkmal bekannt geworden, das schließlich von dem Bildhauer Karl Steinhäuser ausgeführt wurde und sich heute im Neuen Museum in Weimar befindet (Abb. 8).

Damit aber ist das Spektrum ihrer Interessens- und Betätigungsfelder keineswegs ausgeschöpft. Bettine von Arnim hat sich darüber hinaus intensiv mit philosophischen, theologischen, pädagogischen und staatswissenschaftlichen Fragen beschäftigt. Bemerkenswert ist des Weiteren ihr nachhaltiges Engagement für die Akzeptanz und Durchsetzung der Homöopathie als medizinischer Behandlungsmethode in Deutschland.

Das Ziel der Ausstellung bestand darin, diese enorme Vielfalt von Interessens- und Betätigungsfeldern vor Augen zu stellen und zu zeigen, dass Bettine von Arnim das frühromantische Konzept einer »progressiven Universalpoesie« (Friedrich Schlegel), das auf eine Verbindung verschiedenster Redeordnungen, Wissensdisziplinen und Praxisbereiche abzielt, performativ im Lebensvollzug umsetzt. Auf diese Weise sollte die Schwester Clemens Brentanos und Ehefrau Achim von Arnims in ihrer Einzigartigkeit als universal begabte Künstlerin, vielseitig interessierte Intellektuelle und als mit unmittel-

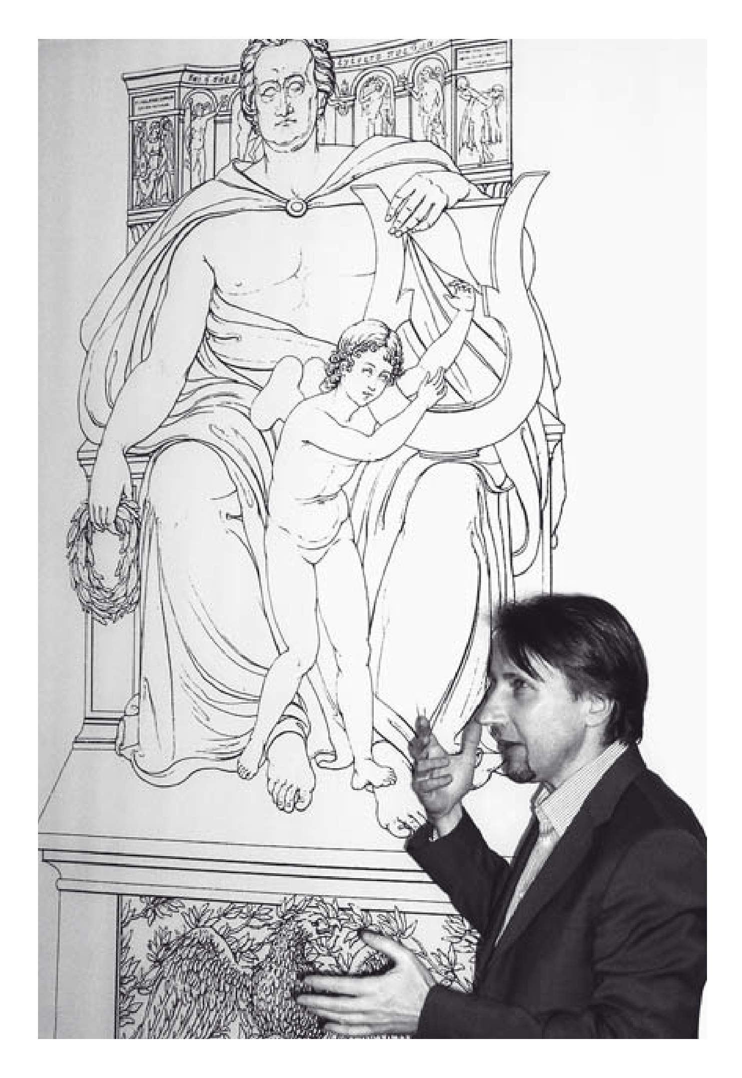


Abb. 8: Wolfgang Bunzel führt durch die Bettine-Ausstellung

barem politischen Wirkungsanspruch auftretende Zeitgenossin der Vormärz-Zeit erkennbar werden.

Die Ausstellung setzte die Reihe der Expositionen zu Frauenfiguren der Goethezeit fort, die mit Karoline von Günderrode (2006) begonnen hat und mit Sophie von La Roche (2007) und Catharina Elisabeth Goethe (2008) weitergeführt worden ist.

Die Ausstellung zu Bettine von Arnim wurde nach Frankfurt an drei weiteren Orten gezeigt: im Künstlerhaus Schloß Wiepersdorf (26. April bis 12. Juli), in den Städtischen Sammlungen und der Phantastischen Bibliothek in Wetzlar (10. Sept. bis 11. Okt.) sowie im Marburger Haus der Romantik (29. Okt. 2009 bis 31. Jan. 2010). Begleitend zur Ausstellung erschien ein Katalog, der die Reihe mit Publikationen zu Frauen der Goethezeit fortsetzt.

»*Und merkt euch, wie der Teufel spasse.*«
Bernhard Heisig und Goethes ›Faust‹

Ausstellung im Arkadenumgang vom 17. Mai bis zum 30. August 2009 mit 50 Federzeichnungen, 10 Lithografien und 8 Gemälden von Bernhard Heisig zu Goethes ›Faust I‹ aus den Jahren 1981 bis 2009 sowie 40 ›Faust‹-Illustrationen von Künstlern des 20. Jahrhunderts.

Der Maler und Grafiker Bernhard Heisig (1925-2011), Mitbegründer der legendären »Leipziger Schule«, gehört zu den großen Illustratoren, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat. Im Mittelpunkt der von Petra Maisak kuratierten Ausstellung standen die 50 Federzeichnungen Heisigs, die er für die 2002 erschienene ›Faust‹-Ausgabe des Verlags Faber & Faber Leipzig geschaffen hat. Diesen ersten großen ›Faust‹-Zyklus des 21. Jahrhunderts konnte das Frankfurter Goethe-Museum mit Hilfe der Hessischen Kulturstiftung sowie der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen/Thüringen 2007 erwerben. Dazu kamen Lithografien Heisigs zu ›Faust‹ aus den Jahren 1981 bis 1997 sowie Gemälde aus Privatbesitz, die in ihrer Eigenwilligkeit und dynamischen Farbkraft den Rahmen des Illustrativen sprengen. Um das Fundament zu zeigen, von dem der Künstler ausgeht, wurden 40 ›Faust‹-Illustrationen der Moderne von Slevogt und Barlach bis Dali und Beckmann gegenübergestellt: Max Beckmann ist das unumstrittene Vorbild, zu dem Heisig sich bekennt.

Der Mythos ›Faust‹ hat über die Zeit hinweg nichts von seiner Wirkungskraft verloren, rührt er doch an Grundfragen menschlicher Existenz. In Goethes Dichtung findet Fausts Weg »vom Himmel durch die Welt zur Hölle« (V. 242) seine maßgebliche Form, die zu einem festen Bestandteil der europäischen Kulturtradition wurde. Generationen von Künstlern haben sich seit dem frühen 19. Jahrhundert auf spannungsreiche Weise damit auseinandergesetzt und Faust – insbesondere in der Moderne – im Spiegel ihrer jeweiligen Gegenwart dargestellt. Am Ende des 20. Jahrhunderts nimmt Bernhard Heisig die alte Parabel kraftvoll wieder auf und nutzt sie als Ausdrucksträger seines eigenen Geschichtsbildes, das sich als ungleich pessimistischer erweist als dasjenige Goethes. Wer hier die Wette gewinnt, Faust oder Mephisto, wird keinesfalls durch die Gnade des Himmels entschieden (Abb. 9).

Von früh an als Illustrator geschult, gelingt es Heisig mit großer Souveränität, schlüssige Bilder zu finden, die den Text nicht nur in seiner Aktualität veranschaulichen, sondern auch den temperamentvollen Dialog mit ihm wagen. Er konzentriert sich auf den ersten Teil der Dichtung und greift Kernszenen heraus, die er wieder und wieder gestaltet, sei es im illustrativen Medium der Graphik, sei es in den furios hingeworfenen Gemälden.

Die meisten Arbeiten zu Goethes ›Faust‹ überschreibt Heisig mit Vers-Zitaten, deren Auswahl seinen spezifischen Zugriff auf den Text erkennen lässt. Eine der Federzeichnungen zu ›Auerbachs Keller‹ ordnet Heisig dem Vers

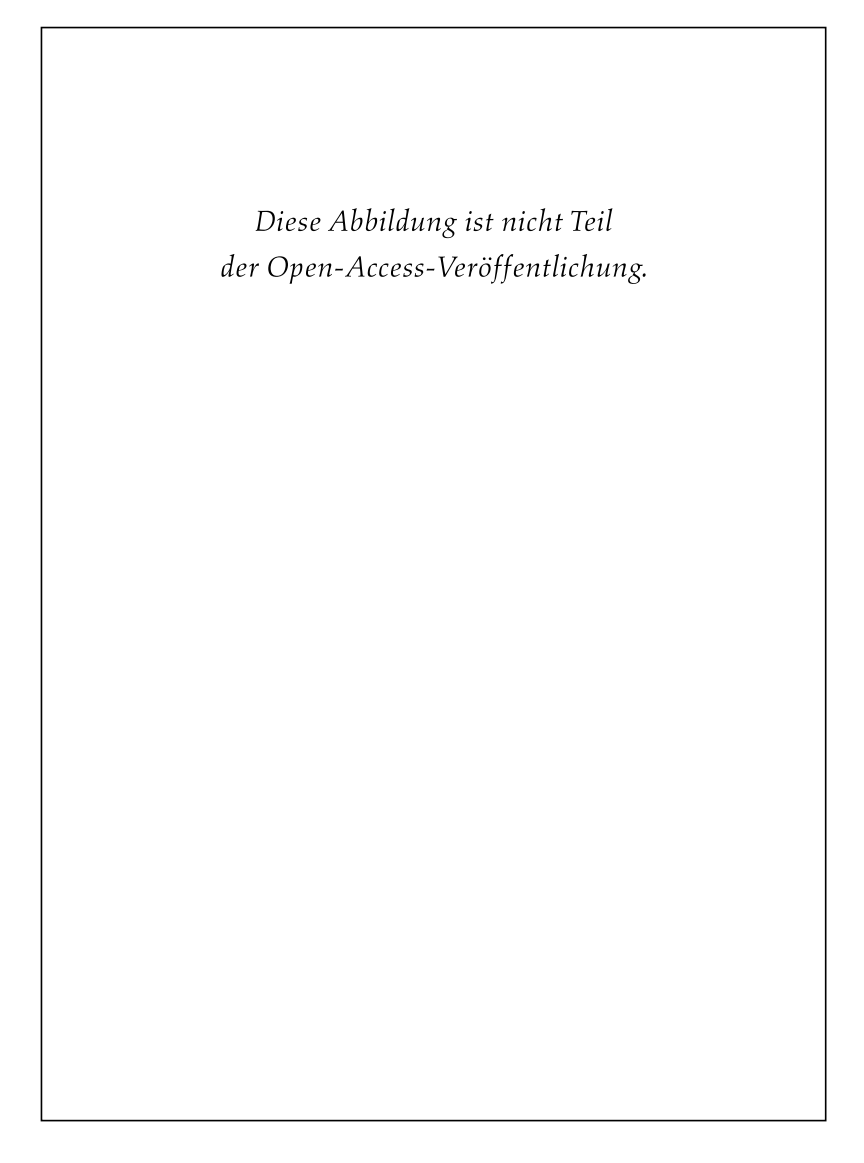


Abb. 9: Bernhard Heisig: Faust und Mephisto, 2002

zu: »Und merkt euch wie der Teufel spaße« (V. 2321). Gerade dieses mephistophelische Element, der dämonische Witz, die Balance am Abgrund reizen den Künstler und prägen den gesamten Zyklus. In Goethes Dichtung deckt Heisig namentlich die dunklen, aufrührerischen, bedrohlichen Züge auf: die diabolische Lust an der Verführung, die menschliche Verführbarkeit und das Entsetzen beim Erwachen aus einer Illusion, die sich als Alptraum entpuppt. Im Brennpunkt der Aufmerksamkeit steht Mephisto, der zuweilen unter der Maske eines Schauspielers auftritt, während bei Faust oft selbstbildnishafte Züge durchscheinen. Es ist kein Zufall, dass Heisig sich gerade in seinem

Alterswerk so intensiv mit der ›Faust‹-Thematik auseinandersetzt. Mitunter knüpft Heisig bei der Gestaltung seiner Motive an die alte Bildtradition an, oft ist auch der Einfluss des Theaters zu spüren. Daraus entsteht jedoch ein unverwechselbares Neues, das der Lebenswelt des Künstlers entspringt und die Dichtung, die Goethe noch im Jahr seines Todes als »sehr ernste Scherze« bezeichnet hat, ganz nahe rückt.

Mit Goethe in Pompeji. Der Drucker Josua Reichert

Kabinettausstellung im Italienraum des Goethe-Museums vom 28. August bis zum 18. Oktober 2009 mit 37 Druckgraphiken von Josua Reichert.

Der Druckkünstler, Typograph und Goetheliebhaber Josua Reichert, der schon 2004 mit großformatigen Arbeiten zum ›West-östlichen Divan‹ im Arkadensaal des Goethe-Hauses zu sehen war, zeigte die farbenprächtigen Erinnerungen einer Reise nach Neapel und Pompeji, Goethes ›Italienische Reise‹ im Gepäck. Im Mittelpunkt der von Tabea Krauss gestalteten Kabinettausstellung standen 37 kunstvoll bedruckte Blätter, die in den letzten drei Jahren entstanden sind. Sie sind in Form von Heften in kleiner Auflage unter den Titeln ›EIAPOMPEIA I‹, ›EIAPOMPEIA II‹ und ›NAPOLI‹ als Künstleredition erschienen. Josua Reichert verknüpft seine persönlichen Italieneindrücke mit vielfältigen Bezügen zu Goethe; zugleich greift er immer wieder auf die Antike zurück und erinnert an den Ausbruch des Vesuvs und die Zerstörung Pompejis. So entfalten sich in dem für den Künstler typischen Spiel mit Bild und Schrift immer wieder neue Bedeutungsebenen.

Josua Reichert, 1937 in Stuttgart geboren, lebt heute in Haidholzen am Simssee (Oberbayern). Er begann in einer Buchdruckerei und studierte ein Semester an der Kunstakademie in Karlsruhe, doch die Lehre brach er ebenso ab wie das Studium. Seitdem druckt Josua Reichert auf eigene Faust. Und mit Erfolg, wie das 1997 erschienene Werkverzeichnis, eine Honorarprofessur sowie zahlreiche Ehrungen und Ausstellungen bezeugen.

Reicherts Druckkunstwerke sind ein Genuss für das Auge. Es gibt einiges zu lesen, vor allem aber gilt es genau hinzuschauen und die Schönheit der Buchstaben und Formen auf sich wirken zu lassen. Im Italienraum des Goethe-Museums konnte man die Blätter in zehn Vitrinen bewundern und das Wechselspiel mit den Gemälden der Goethe-Freunde Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und Jacob Philipp Hackert auf sich wirken lassen: kunstvoll gesetzte Briefe Goethes, schön geschwungene römische Schriftzeichen, typographisch und farblich neu interpretierte lateinische Inschriften und pompejanische Wandbilder, die Reichert in geometrische Abstraktionen verwandelt. Immer wieder finden sich von subtilem Humor durchdrungene Anspielungen auf Goethes Reise. Auch als großformatige Silhouette auf farbigem Grund, die Reichert bereits 1981 druckte, war der Dichter in der Ausstellung präsent (Abb. 10).



Abb.10: Josua Reichert: Goethe, Silhouette auf farbigem Grund, 1981
Foto: David Hall



Abb. 11: Gerhard Kurz, Festrede am 10. November 2009

Revolution und Tradition. Von der Freiheit des Geistes im Zeichen Goethes. 150 Jahre Freies Deutsches Hochstift

Jubiläumsausstellung im Arkadenumgang, im Goethe-Museum und im Gartensaal vom 10. November 2009 bis zum 21. März 2010 zur Geschichte des Freien Deutschen Hochstifts in sieben Abteilungen.

Das »Freie Deutsche Hochstift für Wissenschaften, Künste und allgemeine Bildung« wurde am 10. November 1859 zu Schillers 100. Geburtstag in Frankfurt am Main gegründet. Zur Eröffnung der Ausstellung am 10. November 2009 hielt der stellvertretende Vorsitzende des Verwaltungsausschusses, Prof. Dr. Gerhard Kurz (Universität Gießen), die Festrede unter dem Titel *Ein Bundestag des deutschen Geistes. Otto Volger und die Anfänge des Freien Deutschen Hochstifts* (Abb. 11).

Die von Joachim Seng kuratierte Ausstellung dokumentierte die bewegte und bewegende Geschichte des Freien Deutschen Hochstifts von der Gründung bis in die Gegenwart. Während im Arkadenumgang die Geschichte des FDH in sieben Abteilungen chronologisch nachzuverfolgen war, wurde der Geschichte des Frankfurter Goethe-Hauses im Gartensaal eine eigene Abteilung gewidmet. Ergänzend stellten die Sammlungsleiter des FDH in einigen Vitrinen im Goethe-Museum Exponate aus, welche die Sammlungstätigkeit des



Abb. 12: Ernst und Christian Beutler auf den Trümmern des Goethe-Hauses, 28. August 1945; Foto: Hanna Rapp

Hauses im Bereich Kunst und Handschriften an ausgewählten Beispielen anschaulich werden ließen.

Beginnend mit Otto Volgers aus dem Geist der Revolution von 1848/49 geborenen Idee, eine freie Akademie als einen »Bundestag des deutschen Geistes« zu gründen, warf die Ausstellung in den Abteilungen ›Bildungslust‹ und ›Goethe-Enthusiasmus‹ einen Blick auf die Volksbildungs- und Sammeltätigkeit des Instituts.

Die Exponate zur Ausstellung stammten zum größten Teil aus den Beständen des Haus-Archivs des FDH und führten den Besuchern die Entwicklung des FDH vor Augen und spiegelten am Beispiel dieses international renommierten Instituts die großen politischen Ereignisse, die Deutschland zwischen 1859 und 2009 veränderten: Aufbruch zur Freiheit, Emanzipation des Bürgertums und Reichsgründung, Weltkrieg und Inflation, Demokratie und Diktatur, Teilung und Wiedervereinigung. Auf besonderes Interesse stieß beim Publikum die Abteilung zur Nachkriegsdebatte um den originalgetreuen Wiederaufbau des Frankfurter Goethe-Hauses (Abb. 12).

Die bis zum 28. Februar 2010 terminierte Ausstellung wurde wegen der großen Nachfrage bis zum 21. März verlängert. Zur Finissage wurden am 16. März 2010 in Kooperation mit dem Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main drei Kurzfilme gezeigt, die Frankfurt am Main und Goethes Elternhaus vor der Zerstörung in den 30er Jahren zeigten.

Beatrix Humpert

Forschung und Erschließung

Editionen

Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke und Briefe Clemens Brentanos (Frankfurter Brentano-Ausgabe)

Von der seit 1975 im Stuttgarter Kohlhammer Verlag erscheinenden Ausgabe lagen zum Jahresende 2009 insgesamt 37 Bände vor:

1 Gedichte 1784-1801, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Michael Grus hrsg. von Bernhard Gajek (2007)
3,1 Gedichte 1816/1817, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus und Kristina Hasenpflug (1999)
3,2 Gedichte 1818/1819, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus, Kristina Hasenpflug, Hartwig Schultz (2001)
3,3 Gedichte 1820-1826, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Michael Grus (2002)
5,2 Gedichtbearbeitungen II, Trutz Nachtigal, Text, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Holger Schwinn hrsg. von Sabine Gruber (2009)
6 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
7 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1976)
8 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Text, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
9,1 Des Knaben Wunderhorn, Teil I, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1975)
9,2 Des Knaben Wunderhorn, Teil II, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1977)
9,3 Des Knaben Wunderhorn, Teil III, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Heinz Rölleke (1978)
10 Romanzen vom Rosenkranz, Text und Lesarten, hrsg. von Clemens Rauschenberg (1994)
11,1 Romanzen vom Rosenkranz, Lesarten und Prosa zu den Romanzen, hrsg. von Dietmar Pravida (2006)
11,2 Romanzen vom Rosenkranz, Erläuterungen, hrsg. von Dietmar Pravida (2008)
12 Dramen I, Text, hrsg. von Hartwig Schultz (1982)
13,3 Dramen II, Wiener Festspiele, Prosa zu den Dramen, Text, unter Mitarbeit von Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2007)

14 Dramen III, Die Gründung Prags, Text, hrsg. von Gerhard Mayer, Walter Schmitz (1980)

15,4 Wiener Festspiele, Prosa zu den Dramen, Lesarten und Erläuterungen, unter Mitarbeit von Simone Leidinger, Dietmar Pravida und Christina Sauer hrsg. von Caroline Pross (2008)

16 Prosa I, Godwi, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Werner Bellmann (1978)

17 Prosa II, Die Mährchen vom Rhein, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Brigitte Schillbach (1983)

19 Prosa IV, Erzählungen, Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Gerhard Kluge (1987)

22,1 Religiöse Werke I,1, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Text, hrsg. von Renate Moering (1985)

22,2 Religiöse Werke I,2, Die Barmherzigen Schwestern; Kleine religiöse Prosa, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Renate Moering (1990)

24,1 Religiöse Werke III,1, Lehrjahre Jesu, Teil I, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1983)

24,2 Religiöse Werke III,2, Lehrjahre Jesu, Teil II, Text, hrsg. von Jürg Mathes (1985)

26 Religiöse Werke V,1, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Text, hrsg. von Bernhard Gajek (1980)

27,2 Religiöse Werke V,2, Das bittere Leiden unsers Herrn Jesu Christi, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Bernhard Gajek und Irmengard Schmidbauer (1995)

28,1 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie), Text, hrsg. von Jürg Mathes (1981)

28,2 Materialien zu nicht ausgeführten religiösen Werken (Anna Katharina Emmerick-Biographie) Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Jürg Mathes (1982)

29 Briefe I (1792-1802), nach Vorarbeiten von Jürgen Behrens und Walter Schmitz hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1988)

30 Briefe II (Frühlingskranz), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1990)

31 Briefe III (1803-1807), hrsg. von Lieselotte Kinskofer (1991)

32 Briefe IV (1808-1812), hrsg. von Sabine Oehring (1996)

33 Briefe V (1813-1818), hrsg. von Sabine Oehring (2000)

34 Briefe VI (1819-1823), hrsg. von Sabine Oehring (2005)

38,1 Erläuterung zu den Briefen 1792-1802, hrsg. von Ulrike Landfester (2003)

38,3 Erläuterungen zu den Briefen 1803-1807, hrsg. von Lieselotte Kinskofer (2004)

An die Auslieferung der beiden im Vorjahr fertiggestellten Bände 11,2 und 15,4 im Januar und im März 2009 schloss sich Mitte November das Erscheinen von Band 5,2 an (Gedichtbearbeitungen II: *Trutz Nachtigal* – Text, Lesarten und Erläuterungen, hrsg. von Sabine Gruber).

Am 17. März und 22. Oktober 2009 tagten die Hauptherausgeber der Frankfurter Brentano-Ausgabe. Am 6. November 2009 fand nach längerer Pause wieder ein Treffen der Bandbearbeiter statt.

Mitwirkende an der Frankfurter Brentano-Ausgabe

Hauptherausgeber:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (zugleich Projektleiterin, Frankfurt am Main), Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt (München), Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Prof. Dr. Hartwig Schultz (Frankfurt am Main)

Mitarbeiter der Brentano-Redaktion:

Redaktionsleiter: PD Dr. Wolfgang Bunzel
Redakteure: Dr. Michael Grus, Dr. Holger Schwinn
Wissenschaftliche Hilfskräfte: Dr. des. Simone Leidinger (bis 31. Mai), Philipp Werner M.A. (ab 1. Juni)
Studentische Hilfskräfte: Anja Leinweber (ab 1. Mai), Silke Weber, Philipp Werner (bis 28. Februar)
Praktikantinnen: Katharina Böhme (2. März bis 20 März, 6. bis 17. April), Konstanze Ormann (20. Juli bis 16. September)

Bandherausgeber:

PD Dr. Christian Bergengrün (Basel), PD Dr. Wolfgang Bunzel (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Bernhard Gajek (Regensburg), Dr. Sabine Gruber (Wiesbaden/Marbach a.N.), Dr. Michael Grus (Wiesbaden), Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), Judith Michelmann M.A. (St. Gallen), Dr. Renate Moering (Wiesbaden), Prof. Dr. Stefan Nienhaus (Neapel), Dr. Sabine Oehring (Aachen), Dr. Caroline Pross (St. Gallen/München), Prof. Dr. Marianne Sammer (St. Pölten), Dr. Christina Sauer (Saarbrücken), Prof. Dr. Hartwig Schultz (Steinbach), Dr. Holger Schwinn (Offenbach), Prof. Dr. Christian Sinn (Konstanz/St. Gallen) und Dr. Frank Zipfel (Mainz).

Wolfgang Bunzel

Kritische Ausgabe sämtlicher Werke Hugo von Hofmannsthals

Von der auf 42 Bände angelegten Kritischen Werkausgabe Hugo von Hofmannsthals im S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, mit deren editorischer Bearbeitung Anfang der 70er Jahre begonnen wurde, sind bisher 34 Bände erschienen:

I Gedichte 1, hrsg. von Eugene Weber (1984)
II Gedichte 2 (aus dem Nachlass), hrsg. von Andreas Thomasberger und Eugene Weber † (1988)
III Dramen 1 (Kleine Dramen), hrsg. von Götz-Eberhard Hübner, Christoph Michel und Klaus-Gerhard Pott (1982)
IV Dramen 2 (Das gerettete Venedig), hrsg. von Michael Müller (1984)
V Dramen 3 (Die Hochzeit der Sobeide / Der Abenteurer und die Sängerin), hrsg. von Manfred Hoppe † (1992)
VI Dramen 4 (Das Bergwerk zu Falun / Semiramis / Die beiden Götter), hrsg. von Hans-Georg Dewitz (1995)
VII Dramen 5 (Alkestis / Elektra), hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp und Mathias Mayer (1997)
VIII Dramen 6 (Ödipus und die Sphinx / König Ödipus), hrsg. von Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp (1983)
IX Dramen 7 (Jedermann), hrsg. von Heinz Rölleke (1990)
X Dramen 8 (Das Salzburger Große Welttheater / Pantomimen zum Großen Welttheater), hrsg. von Hans-Harro Lendner und Hans-Georg Dewitz (1977)
XI Dramen 9 (Florindos Werk / Cristinas Heimreise), hrsg. von Mathias Mayer (1992)
XII Dramen 10 (Der Schwierige), hrsg. von Martin Stern in Zusammenarbeit mit Ingeborg Haase und Roland Haltmeier (1993)
XIII Dramen 11 (Der Unbestechliche), hrsg. von Roland Haltmeier (1986)
XIV Dramen 12 (Timon der Redner), hrsg. von Jürgen Fackert (1975)
XV Dramen 13 (Das Leben ein Traum / Dame Kobold), hrsg. von Christoph Michel und Michael Müller (1989)
XVI/I Dramen 14/1 (Der Turm: 1. Fassung), hrsg. von Werner Bellmann (1990)
XVI/II Dramen 14/2 (Der Turm: 2. und 3. Fassung), hrsg. von Werner Bellmann in Zusammenarbeit mit Ingeborg Beyer-Ahlert (2000)
XVII Dramen 15 (Die Heirat wider Willen / Die Lästigen / Vorspiel für ein Puppentheater u.a.), hrsg. von Gudrun Kotheimer und Ingeborg Beyer-Ahlert (2006)

XVIII Dramen 16 (Fragmente aus dem Nachlaß 1), hrsg. von Ellen Ritter (1987)
XIX Dramen 17 (Fragmente aus dem Nachlaß 2), hrsg. von Ellen Ritter (1994)
XX Dramen 18 (Silvia im »Stern«), hrsg. von Hans-Georg Dewitz (1987)
XXI Dramen 19 (Lustspiele aus dem Nachlaß 1), hrsg. von Mathias Mayer (1993)
XXII Dramen 20 (Lustspiele aus dem Nachlaß 2), hrsg. von Mathias Mayer (1994)
XXIII Operndichtungen 1 (Der Rosenkavalier), hrsg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh (1986)
XXIV Operndichtungen 2 (Ariadne auf Naxos / Die Ruinen von Athen), hrsg. von Manfred Hoppe (1985)
XXV/I Operndichtungen 3/1 (Die Frau ohne Schatten / Danae oder die Vernunftheirat), hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1998)
XXV/II Operndichtungen 3/2 (Die ägyptische Helena / Opern- und Singspielpläne), hrsg. von Ingeborg Beyer-Ahlert (2001)
XXVI Operndichtungen 4 (Arabella / Lucidor / Der Fiaker als Graf), hrsg. von Hans-Albrecht Koch (1976)
XXVII Ballette – Pantomimen – Filmszenarien, hrsg. von Gisela Bärbel Schmid und Klaus-Dieter Krabiel (2006)
XXVIII Erzählungen 1, hrsg. von Ellen Ritter (1975)
XXIX Erzählungen 2 (aus dem Nachlaß), hrsg. von Ellen Ritter (1978)
XXX Roman/Biographie (Andreas / Der Herzog von Reichstadt / Philipp II. und Don Juan d'Austria; aus dem Nachlaß), hrsg. von Manfred Pape (1982)
XXXI Erfundene Gespräche und Briefe, hrsg. von Ellen Ritter (1991)

Es erschien der Band:
XXXIII Reden und Aufsätze 2 (1901-1909), hrsg. von Konrad Heumann und Ellen Ritter (2009)

In redaktioneller Bearbeitung und als nächste zur Auslieferung vorgesehen sind die Bände:
XXXIV Reden und Aufsätze 3 (1910-1919), hrsg. von Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel
XL Bibliothek, hrsg. von Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Dalia Bukauskaitė und Konrad Heumann

Die Ausgabe wird in den nächsten Jahren durch sechs weitere Bände (einen Band ›Herausgebertätigkeit‹, zwei Bände ›Reden und Aufsätze‹, einen Band

›Autobiographisches‹, zwei Bände ›Aufzeichnungen‹) ergänzt und vollständig abgeschlossen. In redaktioneller Bearbeitung befanden sich in 2009 neben den beiden oben genannten die folgenden Bände:

XXXVI Herausgebertätigkeit, hrsg. von Donata Gläser, Ellen Ritter und Catherine Schlaud

XXXVIII Aufzeichnungen 1, hrsg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter-Michael Braunwarth.

XXXIX Aufzeichnungen 2, hrsg. von Rudolf Hirsch (†) und Ellen Ritter in Zusammenarbeit mit Konrad Heumann und Peter-Michael Braunwarth.

Zum 31. Dezember 2008 hat die DFG nach 40 Jahren ihre Förderung der Ausgabe eingestellt. Das Freie Deutsche Hochstift beschloss, die Ausgabe aus eigenen Mitteln weiterzuführen und konnte für die noch nicht erschienenen Bände folgende Förderer gewinnen, denen hiermit gedankt sei: den Deutschen Literaturfonds e.V., die S. Fischer Stiftung, das Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie (Wien) sowie die Hugo von Hofmannsthal-Gesellschaft.

Als Mitwirkende an der Ausgabe sind zu nennen (Stand: 31.12.2009):

Hauptherausgeber:

Dr. Rudolf Hirsch (†), Prof. Dr. Anne Bohnenkamp (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg), Prof. Dr. Christoph Perels (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Edward Reichel (Berlin), Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal; zugleich Projektleiter)

Redaktion:

Korina Blank M.A., Dr. des. Katja Kaluga, Dr. Klaus-Dieter Krabiel, Annemarie Opp, Ellen Ritter M.A. (ehrenamtlich), Alexander Subtil, Olivia Varwig M.A.

Nebenamtliche Mitarbeiter (Editoren):

PD Dr. Johannes Barth (Wuppertal), Dr. Klaus E. Bohnenkamp (Tübingen), Prof. Dr. Peter-Michael Braunwarth (Wien), Dr. Hans-Georg Dewitz (Eschborn), Donata Gläser (Wuppertal), Dr. Konrad Heumann (Frankfurt am Main), Dr. des. Katja Kaluga (Wuppertal/Frankfurt am Main), Dr. Klaus-Dieter Krabiel (Frankfurt am Main), Prof. Dr. Mathias Mayer (Augsburg), Dr. Jutta Rißmann (Solingen), Ellen Ritter M.A. (Bad Nauheim), Catherine Schlaud (Frankfurt am Main), Olivia Varwig M.A. (Wuppertal/Bad Homburg)

Heinz Rölleke

Goethes ›Faust‹. Historisch-kritische Ausgabe in Kooperation mit der Universität Würzburg und der Klassik Stiftung Weimar

Gegenstand dieses neuen Hochstift-Projekts aus dem Bereich der philologischen Grundlagenforschung ist die Erarbeitung einer modernen historisch-kritischen Edition des Goetheschen ›Faust‹. Die einzige vorliegende historisch-kritische Ausgabe von Goethes Drama ist vor über 100 Jahren entstanden und hat schon vor 50 Jahren modernen Ansprüchen nicht mehr genügt. Diese erstaunliche Forschungslücke soll mit der geplanten Hybrid-Ausgabe geschlossen werden. Sie wird eine moderne Faksimile-Edition mit einem innovativen genetischen Apparat im elektronischen Medium verbinden und damit sowohl der ›Faust‹-Forschung erstmals eine gesicherte Grundlage bieten als auch einer breiteren Öffentlichkeit Einblick in die ›Werkstatt‹ gewähren, in der eines der wichtigsten Werke der deutschen Literatur entstand. Ziel des Projekts ist die Erschließung und Dokumentation aller vorhandenen Handschriften zum ›Faust‹ und die Darstellung des konkreten, aus diesen Textzeugen zu rekonstruierenden Arbeits- und Schreibprozesses Goethes.

Geplant ist die Erarbeitung einer mehrgliedrigen Ausgabe. Zu ihr gehört erstens eine digitale Archivausgabe, in der die Faksimiles aller einschlägigen Handschriften und ihre Transkriptionen zugänglich gemacht werden. Zweitens geht es um die Erforschung und Darstellung der genetischen Dimension von Goethes ›Faust‹. Entwickelt werden soll hierfür das Modell eines genetischen Apparates, das durch den Einsatz der besonderen Möglichkeiten des digitalen Mediums eine vollständige, differenzierte und benutzerfreundliche Darstellung der philologischen Daten bietet, die den hochentwickelten, aber durch die Zweidimensionalität des Mediums Papier in ihren Präsentationsmöglichkeiten eingeschränkten genetischen Apparaten jüngerer Druckeditionen überlegen ist. Drittens sollen im Druck der bisher unpublizierte, von Goethe autorisierte Text des zweiten Teils der Tragödie (die wenige Monate vor seinem Tod sekretierte Handschrift ›H‹) sowie ausgewählte Arbeitsmanuskripte in einer Faksimileedition vorgelegt werden. Viertens bietet die Ausgabe den vollständigen Text der Tragödie in einer erstmals aus der Gesamtüberlieferung der Arbeitsmanuskripte gearbeiteten Lesefassung.

Nachdem der 2007 eingereichte Antrag auf Förderung einer neuartigen historisch-kritischen Ausgabe von Goethes ›Faust‹ von der DFG für zunächst zwei Jahre bewilligt worden war, konnten die Arbeiten Anfang 2009 mit dem Aufbau der Arbeitsgruppe begonnen werden, in der Philologen und Programmierer von Beginn an eng kooperieren sollten. Geleitet wird das Projekt von Prof. Dr. Anne Bohnenkamp in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Fotis Jannidis (TU Darmstadt, ab Sommer 2009 Universität Würzburg) und Dr. Silke Henke (Klassik Stiftung Weimar). Die philologischen Stellen wurden nach einem auf

bundesweiter Ausschreibung basierenden Auswahlverfahren mit Dr. Dietmar Pravida, Katrin Henzel und Gerrit Brüning besetzt; für die zentrale Programmierer-Stelle konnte Gregor Middell gewonnen werden. Zentraler Arbeitsort der zu gleichen Teilen von der Klassik Stiftung Weimar, der TU Darmstadt (ab Sommer 2009: der Universität Würzburg) und dem Freien Deutschen Hochstift verwalteten Mitarbeiter ist Frankfurt. Aus Mitteln der TU Darmstadt (bzw. der Universität Würzburg) wurde die Arbeitsgruppe zusätzlich durch eine studentische Hilfskraft (Herr Moritz Wissenbach) aus dem Fach Computerphilologie unterstützt. Ab 1. Dezember 2009 war zusätzlich Frau Susanne Mohr als Studentische Hilfskraft in der ›Faust‹-Edition tätig.

Die Arbeitsgruppe hat 2009 an der Entwicklung eines geeigneten Markup gearbeitet und mit der Transkription der Handschriften begonnen. Es wurden die philologischen Standards der Transkription entwickelt und ein innovatives Verfahren der elektronischen Wiedergabe einer dokumentennahen ›analogen‹ Transkription entwickelt, die im textorientierten Auszeichnungssystem der TEI-Kodierung auf Schwierigkeiten stößt. Die Entwicklung des neuen Verfahrens wurde in enger Kooperation mit einer ›Special Interest Group‹ (SIG) der internationalen ›Text Encoding Initiative‹ (TEI) durchgeführt. Es fanden regelmäßig Arbeitstreffen statt, an denen auch die externen Leiter des Projekts Prof. Jannidis und Dr. Henke teilnahmen.

Anne Bohnenkamp

Tagungen

Im Nachgang zur Gedenkausstellung fanden am 19. und 20. Juni unter dem Titel »Herzhaft in die Dornen der Zeit greifen …« Thementage zu Bettine von Arnim statt, ein Kolloquium, das von PD Dr. Wolfgang Bunzel (Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum) in Kooperation mit der Hessischen Landeszentrale für politische Bildung (Wiesbaden) und dem Haus am Dom (Frankfurt am Main) konzipiert und durchgeführt wurde und an dem u.a. Prof. Dr. Hartwig Schultz (Steinbach), der ehemalige Leiter der Brentano-Abteilung, und Prof. Dr. Ulrike Landfester (St. Gallen), eine der Hauptherausgeberinnen der Frankfurter Brentano-Ausgabe, teilnahmen.

Lehre und Vorträge

Auch im Jahr 2009 setzte Frau Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken ihre Lehrtätigkeit am Institut für Deutsche Sprache und ihre Didaktik an der Goethe-Universität Frankfurt fort. Im Sommersemester 2009 gab sie ein Hauptseminar zu Goethes ›Faust I‹, das sie im Wintersemester mit einer Veranstaltung zu

Goethes ›Faust. Der Tragödie zweiter Teil‹ fortsetzte. Im November hielt sie im Rahmen einer Epochenvorlesung des Instituts für Deutsche Literatur und ihre Didaktik die Vorlesung zur Epoche des Sturm und Drang.

Im Rahmen eines Kolloquiums zur Geschichte der germanistischen Editionswissenschaft in Marbach a. N. sprach Prof. Bohnenkamp im Frühjahr über »Ernst Beutler als Editor«; Anfang Mai nahm sie an der 81. Hauptversammlung der Weimarer Goethe-Gesellschaft Weimar teil, wo sie zum Tagungsthema ›Goethe als Weltbürger‹ einen Vortrag über ›Die Welt in Weimar. Goethes internationale Besucher am Frauenplan‹ hielt. Mitte Mai war sie an einem internationalen Werkstattgespräch zu genetischen Editionen im elektronischen Medium beteiligt, zu dem die TEI an das ITEM (Paris) eingeladen hatte, und stellte dort in einem Kurzvortrag besondere Anforderungen der ›Faust‹-Edition vor. Am 4. Juli sprach sie vor der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Goethe-Universität Frankfurt über »Goethes ›Faust‹ und seine genetische Edition«, auf Einladung der Goethe-Gesellschaft Darmstadt im September über den Schluss von Goethe ›Faust‹. Im Oktober hielt sie in Bad Harzburg einen Vortrag zum Thema ›Brief und Briefkultur‹ auf Einladung der dortigen Ortsvereinigung der Goethe-Gesellschaft.

An der Goethe-Universität Frankfurt hat der Leiter der Brentano-Abteilung, PD Dr. Wolfgang Bunzel, im Wintersemester 2008/09 das Hauptseminar »Brief-Politik: Bettine von Arnim«, im Sommersemester 2009 ein Hauptseminar über »Clemens Brentanos ›Märchen vom Rhein‹« und im Wintersemester 2009/10 ein Hauptseminar über »Goethe als literarische Figur in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur« gehalten.

Neben den Eröffnungs- und Begleitvorträgen zur Ausstellung über Bettine von Arnim (am 20. Januar in Frankfurt am Main, am 26. April in Wiepersdorf, am 10. und 25. September in Wetzlar sowie am 29. Oktober in Marburg) hat PD Dr. Wolfgang Bunzel Vorträge über Martin Walsers Auseinandersetzung mit Goethe (Frankfurter Goethe-Vorlesungen), Bettine von Arnim (Literaturforum im Brecht-Haus, Stadtbibliothek Alzenau), die Faust-Gestalt in Achim von Arnims ›Kronenwächtern‹ (Faust-Museum Knittlingen), Brentano und Bacharach (Geschichtsverein Bacharach) sowie die Spätromantik (Geschichtsverein Karben) gehalten.

Auf der Mitgliederversammlung der Eichendorff-Gesellschaft, die am 14. November im Sitzungsraum des Freien Deutschen Hochstifts stattfand, wurde er in den Vorstand gewählt. PD Dr. Wolfgang Bunzel folgt damit Frau Dr. Renate Moering, der langjährigen Leiterin der Handschriftenabteilung, nach und fungiert künftig als eine Art personelles Bindeglied zwischen der Eichendorff-Gesellschaft und dem Freien Deutschen Hochstift – eine Scharnierstelle, der angesichts der umfangreichen Eichendorff-Bestände und -Dauerleihgaben besondere Bedeutung zukommt.

Publikationen (Auswahl)

150 Jahre Freies Deutsches Hochstift. Ansprachen im Jubiläumsjahr 2009. Frankfurt am Main 2009.

Wolfgang Bunzel: »Die Welt umwälzen«. Bettine von Arnim geb. Brentano (1785-1859). Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum 20. Januar – 5. April 2009. Frankfurt am Main 2009.

Wolfgang Bunzel (Hrsg.): Romantik. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt 2009.

Frankfurter Goethe-Haus/Freies Deutsches Hochstift. [150 Jahre Freies Deutsches Hochstift 1859-2009]. Hrsg. vom Freien Deutschen Hochstift. Mit Beiträgen von Anne Bohnenkamp-Renken [u.a.]. Frankfurt am Main 2009.

The Frankfurt Goethe-House/Freies Deutsches Hochstift. [150 years Freies Deutsches Hochstift]. Ed. Freies Deutsches Hochstift. With contrib. by Anne Bohnenkamp-Renken [a.o.]. Frankfurt am Main 2009.

Petra Maisak: Zeichnen an den Rändern der Sprache. Zum Verhältnis von Wort und Bild bei Goethe, in: J.W. Goethe. Landschaftszeichnungen. Im Auftrag der Klassik Stiftung Weimar hrsg. von Ernst-Gerhard Güse und Hermann Mildenberger, Frankfurt am Main und Leipzig 2009, S. 42-54.

Christina Sauer: Clemens Brentanos Dramenfragmente aus den Jahren 1811-1816. Mit einer historisch-kritischen Edition von *Blutschuld – Todtenbraut, Oranje boven* und *Zigeunerin*. Würzburg 2009.

Joachim Seng: Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn. Das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 1881-1960. Göttingen 2009.

Erwerbungen

Kunstsammlungen

Johann Wolfgang von Goethe und Karl Wilhelm Lieber: Studie einer felsigen Landschaft

Als Geschenk von Dr. Andreas Dietzel erhielt das Freie Deutsche Hochstift die ›Studie einer felsigen Landschaft‹, ein interessantes Blatt, das die Zusammenarbeit des Zeichners Goethe mit dem Weimarer Künstler Karl Wilhelm Lieber (1791-1861) dokumentiert (Abb. 13).[1] Die bislang unbekannte Pinsel- und Federzeichnung über Bleistift, die offensichtlich nicht vollendet wurde, ist auf dem Untersatzpapier von fremder Hand »Goethe« bezeichnet, kann aus stilistischen Gründen aber nicht als durchgängig eigenhändige Arbeit angesehen werden. Motiv und kompositorische Anlage weisen zwar durchaus Ähnlichkeit mit Goethe-Zeichnungen aus dem Zeitraum zwischen 1805 und 1812 auf, doch der Duktus weicht erheblich von seiner typischen Handschrift ab. Das fällt besonders an der Ausführung der linken unteren Ecke und der mittleren Baumgruppe auf. Diese Zeichenweise lässt sich bestimmen und aufgrund von Vergleichen eindeutig Karl Wilhelm Lieber zuordnen. Von Goethes eigener Hand könnten die zarten, zum Teil kaum noch sichtbaren Bleistiftlinien des Hintergrunds stammen, die so locker und summarisch angelegt sind, dass sie mit der ihm eigentümlichen skizzenhaften Zeichenweise in Einklang zu bringen sind.

Dargestellt ist ein einsames Tal. Rechts im Vordergrund erkennt man ein Gewässer, in dem sich eine Baumgruppe spiegelt, mittig eine Felsformation mit Gebüsch und Laubbäumen, links an der Bildschwelle ein kleiner Abhang mit dichtem Gras und zwei Felsbrocken, die als Repoussoir kräftig akzentuiert werden. Im Hintergrund, der nur schematisch angedeutet wird, ragt eine zerklüftete Felswand auf, die mit Büschen und Bäumen bewachsen ist. Links auf der Höhe findet sich eine vage Andeutung von Architektur. Bis auf die kompakte linke Ecke und die Bäume in der Mitte, die durch eine Tönung in dunklerem Braun hervorgehoben werden, beschränkt sich die Zeichnung auf sparsame Bleistiftkonturen. Dadurch kommt es zu einer auffälligen Differenz zwischen den skizzenhaft angelegten und den bildmäßig durchgeführten Bildpartien. Auch der Duktus ist nicht einheitlich. Die Bleistiftzeichnung, die den

1 Bleistift, Pinsel und Feder in Braun, teilweise braun laviert, auf bräunlichem Papier. Auf grün getöntem Untersatzpapier mit schwarzer Rahmungslinie. 11,1 × 20,5 cm (Bild), 19,5 × 29 cm (Untersatzpapier). Rechts unten auf dem Untersatzpapier bez. von unbekannter Hand: »J. W. v. Goethe«. Inv. Nr. III-15766.



Abb. 13: Johann Wolfgang von Goethe und Karl Wilhelm Lieber: Studie einer felsigen Landschaft, um 1812

einzelnen Motiven eine deutliche Kontur verleiht, wirkt ziemlich steif und befangen, wohingegen die Pinselzeichnung eine größere technische Versiertheit erkennen lässt. Darüber hinaus gibt es im Hintergrund einige nur schwach wahrnehmbare, ganz leicht und zart ausgeführte Linien, die als Teil einer zugrunde liegenden Skizze gedeutet werden können.

Bei der Darstellung handelt es sich eher um eine komponierte Landschaft als um die Wiedergabe eines konkreten Natureindrucks. Solche Phantasielandschaften, die Anklänge an italienische oder böhmische Gegenden besitzen, kennen wir von Goethe-Zeichnungen vornehmlich aus der Zeit um 1805/10, etwa aus dem »Roten Skizzenbuch« oder dem »Reise-, Zerstreuungs- und Trostbüchlein« (beides Klassik Stiftung Weimar). Aus dem Bestand der Graphischen Sammlung des Freien Deutschen Hochstifts ist Goethes Zeichnung »Bequemes Wandern« (1811) heranzuziehen, deren Duktus aber eindeutig und durchgängig als eigenhändig anzusehen ist. Diese Zeichnung diente als Vorlage für Blatt V der »Radirten Blätter nach Handzeichnungen von Goethe« (1822). In der Klassik Stiftung Weimar befinden sich die Vorlagen für Blatt IV und VI (beide um 1810 entstanden) der »Radirten Blätter«, die für den Druck aber in Goethes Auftrag stark von Karl Wilhelm Lieber überarbeitet wurden. Lieber war seit 1813 Lehrer an der Freien Zeichenschule in Weimar und wurde

von Goethe häufig zur »Verbesserung« oder »Komplettierung« eigener Landschaftsskizzen herangezogen.

Im Alter befasste Goethe häufig andere Künstler damit, seine eigenen, sehr flüchtigen Skizzen weiter auszuarbeiten, um einen »bildmäßigen« Eindruck zu erzielen. Besondere Bedeutung kam dabei Karl Ludwig Kaaz (1776-1810) zu, der letzte namhafte bildende Künstler, der Goethe bei seiner Zeichentätigkeit unterstützte, ihm technische und kompositorische Anregungen lieferte und auch manche seiner nur kursorisch angelegten Skizzen weiter ausführte. Ein Beispiel, die »Italienische Berglandschaft«, gelangte 1991 in die Graphische Sammlung.[2] Nach dem frühen Tod von Kaaz arbeitete Goethe bevorzugt mit Lieber zusammen, der allerdings weniger die Rolle eines Mentors als eines Gehilfen spielte. Als Fazit ist festzuhalten, dass die »Studie einer felsigen Landschaft« wohl auf einer flüchtigen Skizze von Goethes Hand beruht, dann aber von Lieber überarbeitet und weiter ausgeführt wurde. Die Tatsache, dass Partien der Zeichnung von Lieber stammen und Anlage sowie Motivwahl durchaus Goethe entsprechen, lässt auf eine künstlerische Kooperation schließen, die das Blatt zu einer wertvollen Ergänzung der Sammlung des Hochstifts macht.

Petra Maisak

Johann Heinrich Schröder: Porträt der Charlotte Kestner geb. Buff

Im Berichtsjahr wurde dem Freien Deutschen Hochstift von Karin und Prof. Dr. Bernd Höfflinger ein Pastell geschenkt, das den Bestand an Porträts aus dem Umkreis Goethes in mehrfacher Hinsicht ergänzt (Abb. 14). Es handelt sich um ein der Forschung bislang unbekanntes Brustbild von Charlotte Sophie Henriette Kestner geb. Buff (1753-1828), also Goethes »Lotte« aus Wetzlar, die durch ihr poetisches Ebenbild in dem Briefroman »Die Leiden des jungen Werthers« in die Literaturgeschichte einging. Das ovale Pastell ist gut erhalten und besitzt einen zeitgenössischen geschnitzten und vergoldeten Holzrahmen im Geschmack des frühen Klassizismus.[3] Da das Porträt bis zuletzt in Familienlinie vererbt wurde, trägt es den Charakter eines Erinnerungsstücks an einen berühmten Vorfahren und rückt somit in die Nähe wohlbewahrter Andenkenobjekte. Im Frankfurter Goethe-Museum ergänzt das Pastell eine Sammlung von rund drei Dutzend Erinnerungsstücken an Char-

2 Vgl. Jb. des FDH 1991, S. 337 ff.

3 Pastell auf Pergament, Malfläche 28,1 × 21,0 cm im Oval, Rahmenmaße 37,0 × 28,5 × 3,5 cm. Die rückseitige Pappwand mit neuerer Aufschrift: »Charlotte Kestner / geb. Buff / Grossmutter, geb. [überklebte Stelle]«. Inv. Nr. IV-2009-002.



Abb. 14: Johann Heinrich Schröder: Charlotte Kestner geb. Buff, um 1785

lotte Kestner, von denen 2002/03 eine repräsentative Auswahl in der Ausstellung »Köstliche Reste« gezeigt wurde.[4]

4 Vgl. »Köstliche Reste«. Andenken an Goethe und die Seinen, bearb. von Gerhard Kölsch und Petra Maisak, Ausstellung und Bestandskatalog Freies Deutsches Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum, Frankfurt am Main 2002, S. 61-74. Das Freie Deutsche Hochstift erhielt die Erinnerungsstücke bis 1899 von Clara Eggers, geb. Kestner (1826-1903), einer Enkelin von Charlotte Kestner. Auch das Clavichord Charlotte Kestners von 1799, das heute im Corneliazimmer des Frankfurter Goethe-Hauses präsentiert wird (Inv. Nr. IV-00390), stammt von der gleichen Schenkerin.

Der Schöpfer des Pastells, Johann Heinrich Schröder, wurde 1757 in Meiningen geboren. In Kassel unterrichtete ihn Johann Heinrich Tischbein d. Ä. um 1778/79 in der Malerei, wodurch Schröder mit der Porträtkunst des späten Rokoko vertraut wurde. Seinen frühen Pastellen ist eine lichte, nuancierte Farbigkeit und eine duftige Ausarbeitung, aber auch eine etwas typisierte Auffassung zu eigen, was den prägenden Einfluss des Kasseler Tischbeins verrät. Ab etwa 1780 lebte er erst in Hannover, dann in Braunschweig und war vorrangig für bürgerliche Auftraggeber tätig. 1785 wurde er zum braunschweigischen Hofmaler ernannt. Im April 1786 reiste der Maler nach Frankfurt am Main, Mannheim und Dresden, und im August 1787 besuchte er die Kasseler Gemäldegalerie. Stets auf der Suche nach neuen Aufträgen, übersiedelte er 1789 nach Berlin, seine Hoffnung auf eine Aufnahme in die Berliner Akademie erfüllte sich jedoch nicht. Als angesehener und viel beschäftigter Porträtist schuf Schröder Pastellbildnisse des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. und der Königin Luise, die nunmehr klassizistischen Stilprinzipien entsprachen. 1806 floh er vor den Auswirkungen der napoleonischen Kriege nach Meiningen. Im April 1811 wurde Schröder zum großherzoglich-badischen Hofmaler in Karlsruhe ernannt, doch bereits im Oktober desselben Jahres kehrte er in seine Heimatstadt zurück, wo er 1812 verstarb.[5]

Ein erstes Porträt der Charlotte Kestner malte Schröder um 1782 in Hannover, wo die Dargestellte als Gattin des Archivsekretärs und Hofrats Johann Georg Christian Kestner mit ihrer Familie lebte. Das relativ kleinformatige, hochrechteckige Pastell, das schon seit 1927 im Besitz des Frankfurter Goethe-Museums ist, zeigt Charlotte als leicht nach links gewendetes Brustbild vor braunem, partiell erhelltem Hintergrund.[6] Ein sehr helles Inkarnat und die leicht geröteten, etwas schweren Augenlider sind charakteristisch für Schröders frühe Bildnisse und verleihen dem Porträt einen zurückhaltend-melancholischen Unterton. Charlottes schmaler, hochovaler Gesichtsumriss wird durch die hochtoupierte Frisur mit einer herabfallenden Nackenlocke unterstrichen, und ein tiefblaues Kleid mit weißem Fichu umrahmt das Bildnis in aparter Weise.

5 Vgl. Marieluise Spangenberg, Der Meininger Porträtmaler Johann Heinrich Schröder (1757-1812). Monographie und Werkverzeichnis, Begleitbuch zur Ausstellung der Staatlichen Museen Meiningen im Schloss Elisabethenburg 1995.

6 Pastell auf Pergament, unbezeichnet, 23,1 × 17,7 cm, Inv. Nr. IV-00469. Spangenberg 1995 (Anm. 5), Werkverzeichnis Nr. 218. Das Pastell wurde von Charlotte Kestner ihrer Schwester Karolina Dietz, geb. Buff, geschenkt und in Familienlinie über 3 Generationen an Emma Klingelhöfer, geb. Schuster in Gießen vererbt, von der es das Frankfurter Goethe-Museum erwarb (nach Briefangaben der Vorbesitzerin, in der Bildakte).

Etwa sechs Jahre später, um 1788, entstand ein weiteres Porträt, das sich heute in Weimar befindet.[7] Charlotte Kestner ist darin als gering nach rechts gedrehtes Brustbild im Oval und vor gleichmäßig braunem Fond dargestellt. Ihre Gesichtszüge sind runder und voller, und das Inkarnat erscheint stellenweise rosenfarben überhaucht. Das weiße Musselinkleid ist nach neuester Mode, und die üppig toupierten, zu beiden Seiten in zwei großen Locken herabfallenden Haare sind mit einem grauen Band umbunden, das links herabfällt. Ein zweites, himmelblaues Band liegt rechts dekorativ über der Schulter. Auffallend ist der weichere und stärker verriebene Duktus des Pastells. In Weimar befindet sich auch ein Porträt des Ehegatten Johann Georg Christian Kestner.[8] Dieses Brustbild wird aus stilistischen Gründen um 1782 datiert, es handelt sich also nicht um ein Gegenstück zu dem Weimarer Porträt der Charlotte. Die etwas körnige und in manchen Details auch ein wenig steife Malweise, aber auch der partiell aufgehellte Hintergrund gleichen vielmehr dem Frankfurter Bildnis um 1782. Da das Porträt des Ehemanns leicht nach rechts gewendet ist, erscheint es auch kompositorisch auf das erste Porträt der Charlotte bezogen. Beide dürften also als Pendants entstanden sein. Nachdem das frühe Porträt Charlottes der Schwester Karolina Dietz übergeben wurde, beschnitt man offenbar das Porträt des Ehemanns zu einer ovalen Form, um es dem zweiten, späteren Porträt Charlottes anzugleichen.

Das neu erworbene, dritte Porträt der Charlotte Kestner ähnelt in der Komposition dem Weimarer Bildnis um 1788. Das weiße Musselinkleid ist mit zwei leuchtend blauen Bändern an der linken Schulter und dem Arm geziert,[9] und die hohe, locker toupierte Frisur wird abermals von einem grauen Band gehalten. Das helle Inkarnat, die etwas schweren Augenlider und der wiederum partiell erhellte Hintergrund verweisen hingegen auf das früher entstandene Porträt der Charlotte Kestner. Das Alter der Dargestellten und die nicht mehr ganz jugendlich-schmalen, aber auch noch nicht rundlich-gereiften Gesichtszüge deuten ebenso an, dass das Bildnis zwischen den beiden bereits besprochenen Pastellen, also wohl um 1785 gemalt wurde. Die Authentizität des neu erworbenen Porträts wird auch durch seine lückenlos dokumentierte Provenienz be-

7 Pastell, 21,5 × 15,9 cm, Klassik Stiftung Weimar, Goethe-Nationalmuseum, Inv. Nr. KGe/01223, erworben aus Privatbesitz 1912. Spangenberg 1995 (Anm. 5), Werkverzeichnis Nr. 219.

8 Pastell, 21,7 × 16,2 cm im Oval, ebd., Inv. Nr. KGe/00814, erworben aus Privatbesitz 1912. Spangenberg 1995 (Anm. 5), Werkverzeichnis Nr. 222.

9 Marieluise Spangenberg, die die Autorschaft Schröders bestätigt, verweist auf ihre Beobachtung, dass ein ähnliches Kleid mit blauen Bändern in verschiedenen Damenporträts des Künstlers zu finden ist und möglicherweise von Schröder selbst zu den Sitzungen mitgebracht wurde (Kopie in der Bildakte).

stätigt.[10] Es stammt aus dem Besitz der Familie des Oberkommissairs Christian Eisendecher (1741-1804) und seiner Ehegattin Maria, geb. Iffland (1747-1823). Die Familien Eisendecher und Kestner waren miteinander verschwägert, seit Marias Nichte Louise Iffland (1784-1871), eine Tochter des Bürgermeisters Christian Phillip Iffland (1750-1835), im Jahr 1810 Charlotte Kestners Sohn Wilhelm (1775-1848) geheiratet hatte. Diese Verbindung erklärt die Weitergabe des Pastells an die Familie Eisendecher. Ein weiterer Bruder von Maria Eisendecher war August Wilhelm Iffland (1759-1814), der als Schauspieler, Theaterintendant und Dramatiker im ganzen deutschen Sprachraum berühmt war. In Berlin fertigte Schröder um 1796/98 auch ein Pastellbildnis Ifflands, von dem das Freie Deutsche Hochstift eine eigenhändige Fassung besitzt.[11] Schröders Porträt der Charlotte Kestner wurde sodann in direkter Linie der weiblichen Nachfahren und wohl über sechs Generationen an die Vorbesitzerin Karin Höfflinger vererbt. Da das Freie Deutsche Hochstift zudem das 1800 datierende Doppelporträt der Brüder Friedrich Wilhelm (1785-1842) und Johann Peter Pixis (1788-1874)[12] als ein typisches Beispiel für die reifen Werke des Pastellmalers besitzt, ist das neu erworbene Porträt der Charlotte Kestner eine willkommene Arrondierung des in der Sammlung vertretenen Oeuvres von Johann Heinrich Schröder.

Dem Frankfurter Goethe-Museum wurde außerdem eine 1927 von Emil Torff (nachgewiesen 1906-1980) gegossene Goethe-Medaille in Bronze geschenkt, die recte den Dichter im Profil, nach der bekannten Porträtplastik von Christian Daniel Rauch zeigt.[13] Weiterhin konnte die Einrichtung der Küche im Goethe-Haus durch eine hölzerne Fleischarde ergänzt werden. Die muldenförmigen Gefäße fanden ehedem vielfache Verwendung im Haushalt. Im Kontext des Goethe-Hauses verweist die Fleischarde jedoch auch auf die durch Bettine von Arnim im zweiten Teil ihres »Briefwechsel mit einem Kinde« überlieferte Anekdote, der zufolge man den neugeborenen, für tot gehaltenen

10 Eine von Karin Höfflinger gefertigte Ahnentafel befindet sich in der Bildakte.

11 Pastell, nicht bezeichnet, 29,3 × 25,3 cm, Inv. Nr. IV-00466, erworben 1927 von der Kunsthandlung Karl Ernst Henrici, Berlin. Spangenberg 1995 (Anm. 5), Werkverzeichnis Nr. 201.

12 Pastell, nicht bezeichnet, 32,1 × 26,7 cm (lichter Rahmenausschnitt), Inv. Nr. IV-1987-001, erworben 1987 von Silvester von Beulwitz, Heidelberg. Spangenberg 1995 (Anm. 5), Werkverzeichnis Nr. 300. Die Datierung ergibt sich aus der Beischrift einer Reproduktionsgraphik von Heinrich Sintzenich.

13 Durchmesser 11,8 cm, Verso Inschrift: »PFEILER, / SÄULEN / KANN ° MANN ° BRECHEN / ABER ° NICHT / EIN ° FREIES ° HERZ / GOETHE«, Inv. Nr. IV-2009-008. Vgl. Gisela Förschner, Goethe in der Medaillenkunst. Eine Ausstellung der Bestände des Münzkabinetts, Historisches Museum Frankfurt am Main 1982, S. 128 f., Nr. 194.



Abb. 15: Christoffel van Sichem: Wagner und Auerhahn, 1608

Sohn Johann Caspar Goethes in ein solches Gefäß gelegt und mit warmem Wein traktiert habe, um ihn wieder zum Leben zu erwecken.[14] – In der Graphischen Sammlung wurde die Abteilung der Illustrationen durch das 1921 von Lovis Corinth (1858-1925) geschaffene Blockbuch zu Goethes ›Reineke

14 Holz, 13,0 × 61,0 × 26,0 cm, Inv. Nr. IV-2009-003. Vgl. auch M. P. Heuser, Goethe in der Fleischarde. Postnatale Rettungsaktion in Frankfurts erstem Inkubator: einer Metzger-Mulde – und zugleich: Rettungsaktion für ein deutsches Wort Goethescher Mundart, in: TW Gynäkologie 4 (1991), S. 197-204.

Fuchs‹[15] ergänzt. Zu Clemens Brentanos ›Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl‹ konnten ferner Illustrationen von Hans Meid (1883-1957)[16] und zu ›Der schiffbrüchige Galeerensklave vom Toten Meer‹ eine illustrierte Buchausgabe von Claus Korch (geboren 1936) und Thomas Harndt (geboren 1932)[17] erworben werden. Die Sammlung zur ›Faust‹-Überlieferung vor Goethe wurde weiterhin durch das von Christoffel van Sichem (um 1546-1624) radierte Idealporträt ›Wagner und Auerhahn‹[18] (Abb. 15) abgerundet, das auch als Gegenstück zu der bereits vorhandenen Darstellung ›Faust und Mephistopheles‹ von Interesse ist. Zu erwähnen sind schließlich drei Druckgraphiken von William Hogarth (1697-1764)[19] sowie der bibliophile und mit einer beiliegenden Originalgraphik bereicherte Band ›Der Druckereiwagen‹ von Josua Reichert (geboren 1937),[20] der als zeitgenössischer Drucker, Typograph und Graphiker einen hervorragenden Ruf genießt und im Hochstift bereits durch zwei Ausstellungen vertreten war.

Gerhard Kölsch

Für ihre großzügige Unterstützung danken die Kunstsammlungen des Freien Deutschen Hochstifts sehr herzlich Dr. Andreas Dietzel, Frankfurt am Main, Professor Dr. med. Manfred P. Heuser, München, Karin und Prof. Dr. Bernd Höfflinger, Sindelfingen, Vanessa Krien, Frankfurt am Main, Dr. Petra Maisak, Bad Homburg, Wilma Reichelt, Radebeul und Josua Reichert, Haidholzen.

15 Band in Halbpergament, enthält 30 Lithographien mit handgeschriebenem Text und Vignetten sowie mit ganzseitigen Illustrationen, erschienen im Verlag Franz Gurlitt (Exemplar Nr. 56 von 200, zweiter Druckzustand), geschlossener Band 39,0 × 29,0 × 1,5 cm, Inv. Nr. III-15750.

16 Folge von zwölf einzelnen Probedrucken, Radierung mit Kaltnadel auf Japanpapier, 1925, Blattgröße 22,0 × 19,0 cm, Inv. Nr. III-15762/01 bis 12.

17 Buchdruck mit Radierungen verschiedener Technik, 1977, 18,1 × 14,0 × 0,7 cm (geschlossener Band), Inv. Nr. III-15755.

18 Radierung aus einer Folge von 1608, bezeichnet r. u.: »CVSichem jn: sculp: et excudit.« (Initialen ligiert), l. o.: »Cristoffel / Wagnar«, r.: »Auerhaen.«, Plattenrand 15,9 × 12,9 cm, Inv. Nr. III-15765.

19 Tafel 2 zu: »The Analysis of Beauty«, Radierung, 1753, Darstellung 37,6 × 50,1 cm, Inv. Nr. III-15759; »The Gate of Calais«, Radierung von William Hogarth und Charles Mosley (um 1720 bis um 1770), 1749, Darstellung 34,8 × 44,1 cm, Inv. Nr. III-15760; »The Politician«, Radierung von John Keyse Sherwin (um 1751-1790), Darstellung 1775, 33,5 × 26,6 cm, Inv. Nr. III-15761.

20 Band in Halbleinen mit zahlreichen Illustrationen in verschiedenen Techniken und Schmuckschuber, erschienen im Verlag Faber und Faber, Leipzig 2003, Schuber 36,0 × 26,0 × 2,6 cm, Inv. Nr. III-15771.

Handschriften

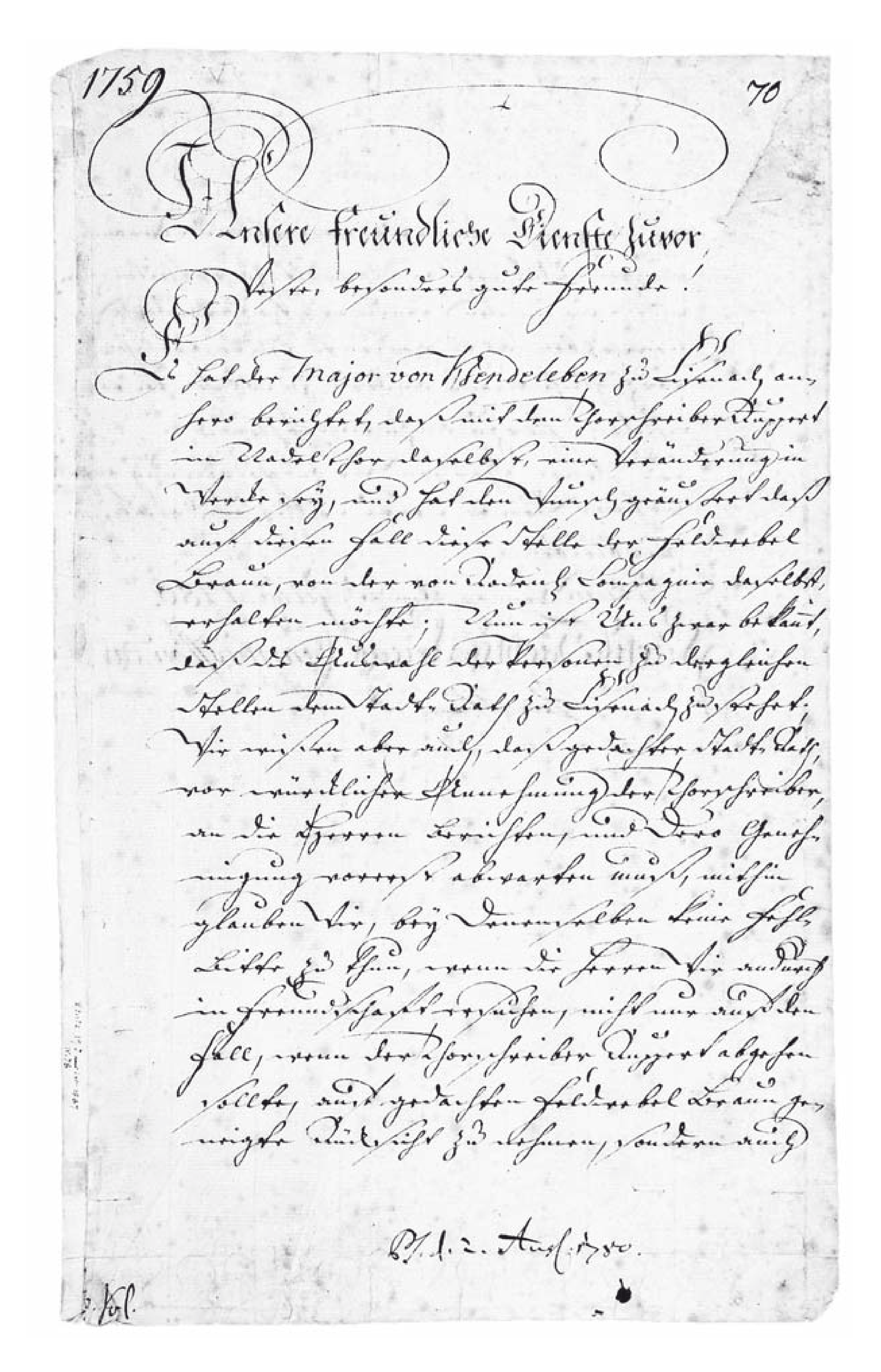
Im Berichtszeitraum konnte der Handschriftenbestand um ungewöhnlich viele Stücke erweitert werden, wobei diesmal Schenkungen aus Privatbesitz eine besondere Rollen spielten. Wir danken herzlich Marianne Baumann-Engels (Freiburg i. Br.), Gisela und Rudolf Gottschall (Neu-Isenburg), Eberhard Köstler (Tutzing), Dr. Christoph Michel (Freiburg i. Br.) sowie Dr. Renate Scharffenberg (Marburg). Die wichtigsten Stücke werden im Folgenden vorgestellt.

Johann Wolfgang von Goethe und Umkreis

Die Erwerbungen zu Goethe wurden (wie schon in den vergangenen Jahren) durch eine großzügige Spende von Frau Amanda Kress ermöglicht.

Goethe an die Regierung zu Eisenach, Weimar, 25. Juli 1780 (Schreiberhand mit eigenhändiger Unterschrift)
Das zweiseitige Schreiben zeigt Goethe in seiner Funktion als Vorsitzender der »Fürstlich Sächsischen Kriegskommission«, deren Leitung er Anfang 1779 übernommen hatte. In bemerkenswert selbstbewusstem Tonfall versucht er, einen ausgedienten Feldwebel als Eisenacher Torschreiber durchzusetzen und damit zugleich seinen Einflussbereich zu markieren. Der Text ist bislang ungedruckt (Hs-30216, Abb. 16 u. 17):

> Unsere freundliche Dienste zuvor
> Veste, besonders gute Freunde!
> Es hat der Major von Bendeleben zu Eisenach anhero berichtet, daß mit dem Thorschreiber Ruppert im Nadelthor daselbst, eine Veränderung in Wercke sey, und hat den Wunsch geäußert daß auf diesen Fall diese Stelle der Feldwebel Braun, von der von Roden. Compagnie daselbst, erhalten möchte; Nun ist Uns zwar bekannt, daß die Auswahl der Personen zu dergleichen Stellen dem Stadt-Rath zu Eisenach zustehet; Wir wißen aber auch, daß gedachter Stadt-Rath, vor würcklicher Annehmung der Thorschreiber, an die Herren Berichten, und dero Genehmigung vorerst abwarten muß, mithin glauben Wir, bey Denenselben keine Fehl-Bitte zu thun, wenn die Herren Wir andurch in Freundschaft ersuchen, nicht nur auf den Fall, wenn der Thorschreiber Ruppert abgehen sollte, auf gedachten Feldwebel Braun geneigte Rücksicht zu nehmen, sondern auch bey dergleichen künftig vorfallenden Veränderungen Uns wenige Nachricht zu ertheilen, damit wir in den Stand gesetzet werden, denenselben alte gediente Leute, welche sich vorzüglichst für andern zu solchen Posten schicken, hierzu anzuempfehlen.



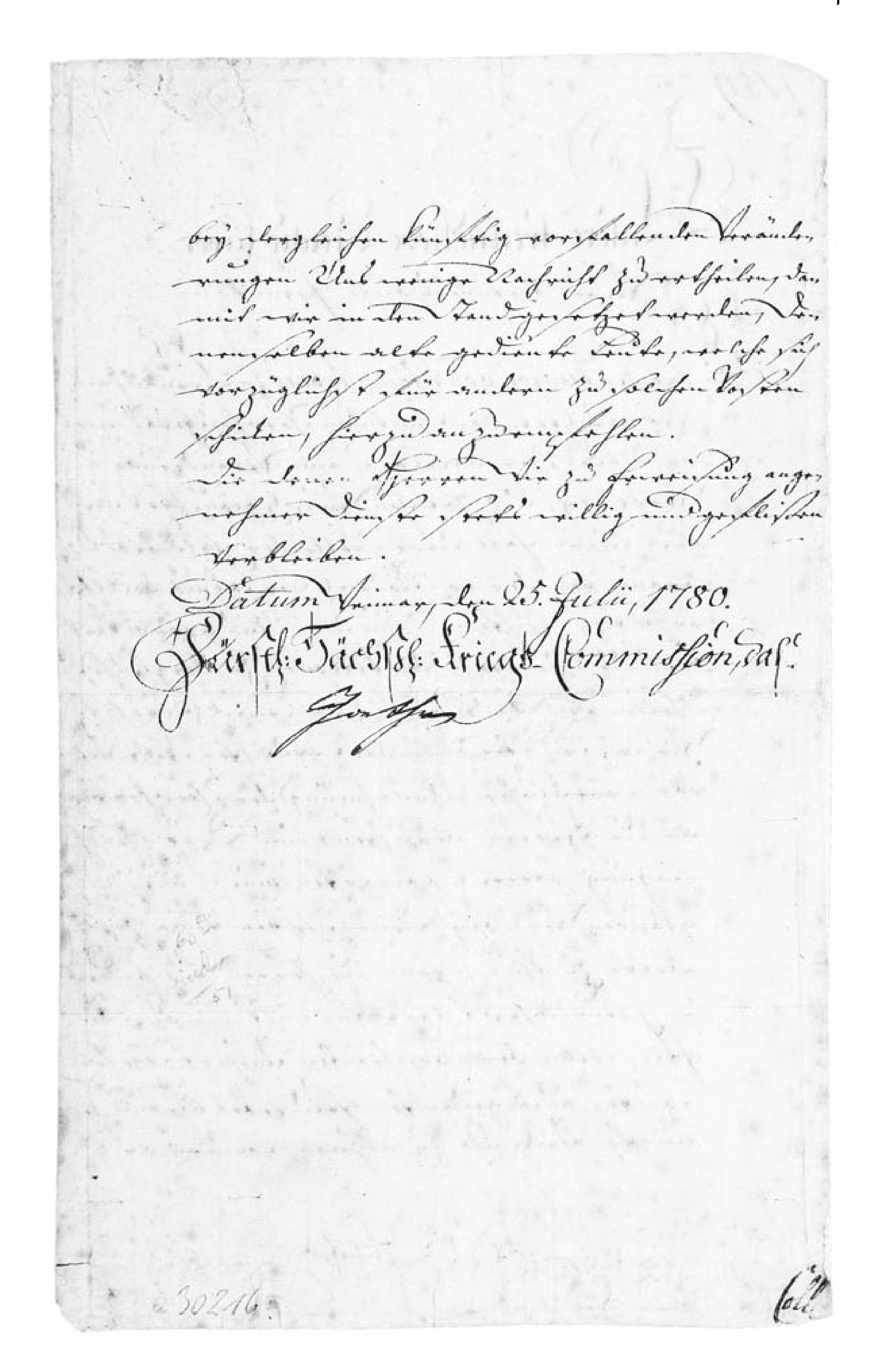
1759 70

Unsere freündliche Dienste zuvor,
Veste, besonders gute Freunde!

Es hat der Major von Kendeleben zu Eisenach an-
hero berichtet, daß sich mit dem Thorschreiber Ruppert
im Nadelthor daselbst, eine Veränderung im
Werke sey, und hat den Wunsch geäußert daß
auf diesen Fall diese Stelle der Feldwebel
Braun, von der von [illegible] Compagnie daselbst,
erhalten möchte; Nun ist Uns zwar bekant,
daß die Wahl der Personen zu dergleichen
Stellen dem Stadt-Rath zu Eisenach zustehet,
Wir wissen aber auch, daß gedachter Stadt-Rath,
vor würcklicher Annehmung der Thorschreiber,
an die Herren berichten, und Dero Genehmigung vorher abwarten muß, mithin
glauben Wir, bey Denenselben keine Fehl-
bitte zu thun, wenn die Herren Wir dadurch
in Freundschaft ersuchen, nicht nur auf den
Fall, wenn der Thorschreiber Ruppert abgehen
sollte, auf gedachten Feldwebel Braun ge-
neigte Rücksicht zu nehmen, sondern auch

Ps. d. 2. Aug. 1780.

Abb. 16: Johann Wolfgang Goethe an die Regierung zu Eisenach, Weimar, 25. Juli 1780, recto



bey dergleichen künftig vorfallenden Veränderungen Uns einige Nachricht zu ertheilen, damit wir in den Stand gesetzt werden, denenselben alte gediente Leute, welche sich vorzüglich, für andern zu solchen Posten schicken, hierzu anzuempfehlen.
Die denen Herren wir zu Erweisung angenehmer Dienste stets willig und geflissen verbleiben.
Datum Weimar, den 25. Julii, 1780.
Fürstl. Sächß. Kriegs-Commission, das.
Goethe

30216.

Abb. 17: Johann Wolfgang Goethe an die Regierung zu Eisenach, Weimar, 25. Juli 1780, verso

Die denen Herren Wir zu Erweisung angenehmer Dienste stets willig und geflißen verbleiben.
Datum Weimar, den 25. Julii, 1780.
Fürstl: Sächss: Kriegs-Commission, das.
Goethe

Goethe an Christian Gottlob Voigt, Breslau, 12. September 1790 (eigenhändig)
Ende Juli 1790 reiste Goethe zum Herzog Carl August ins südliche Schlesien, wo zu jener Zeit ein großes preußisches Truppenaufgebot Stärke gegenüber Österreich demonstrieren sollte. Der Herzog befehligte als Generalmajor ein Kavallerieregiment und hoffte, durch diesen Einsatz seinen Einfluss in Preußen zu vergrößern. Vor Ort war allerdings, von gesellschaftlichen Verpflichtungen abgesehen, nicht viel zu tun, so dass Carl August und Goethe Anfang September in Begleitung des Grafen von Reden, des Direktors der schlesischen Bergwerke, das oberschlesische Hüttenrevier durchquerten. Ein Höhepunkt war die Besichtigung der Tarnowitzer Erzbergwerke. Dort wurden seit 1788 für die Entwässerung der Gruben die ersten preußischen Dampfmaschinen (»Feuermaschinen«) eingesetzt, deren Funktionsweise Goethe sogleich schematisch skizzierte. Das Problem der Wasserabfuhr erinnerte ihn nur allzusehr an ähnliche Probleme im Ilmenauer Kupfer- und Silberbergwerk, dessen Wiederbelebung er seit Jahren gemeinsam mit Voigt betrieb (Hs-30235):

Für das gütige Andencken und die mir gegebenen Nachrichten dancke ich schönstens, ich sollte von hier aus auch mit einigen Neuigkeiten aufwarten; alles steht aber so still daß wir uns haben eine Bewegung machen müssen um nicht einzuschlafen. Durchl. der Herzog haben eine Tour nach Tarnowitz, Cracau, Censtochowa, Wielitzka gemacht wohin ich sie begleitet habe. Graf Reden war auch von der Gesellschaft und wir haben sehr angenehme und nützliche Tage verlebt, wenn gleich die meisten Gegenstände unterwegs wenig Reitz und Interesse haben.

In Tarnowitz habe ich mich über Ilmenau getröstet; sie haben, zwar nicht aus so großer Tiefe, eine weit großere Wassermasse zu heben und hoffen doch. Zwey Feuermaschinen arbeiten und es wird noch eine angelegt, dabey noch ein Pferde Göpel der aus vier Schächten Wasser hebt. Mehreres erzähl ich bey meiner Rückkunft. Interessant genug ist der Schlesische Bergbau. […]

Goethe an Carl Ludwig von Knebel, Weimar, 30. Dezember 1804 (Fragment, eigenhändig)

»Erkenne hieran meine Freundschaft und Neigung und verzeihe meinen Laconismus. W[eimar] d. 30. Dec. 1804. Goethe«. Nur der letzte Satz des Briefs ist überliefert, doch deuten bereits die wenigen Worte einen erheblichen Konflikt an.[21] Der sechzigjährige Knebel hatte sich durch einen cholerischen Ausbruch in eine fatale Situation gebracht, die erhebliche Verwicklungen nach sich zog. Am 25. Dezember 1804 hatte er in seinem Jenaer Haus Besuch von Johann Isaak Gerning erhalten, dem befreundeten Frankfurter Kunstsammler und Diplomat. Er versäumte allerdings, diesen vorschriftsgemäß auf der Hauptwache anzumelden, so dass ihm am nächsten Morgen ein Soldat einen Strafbescheid über 8 Groschen übergab. Knebel warf den Abgesandten aus seinem Haus, nicht ohne ihn wüst zu beschimpfen. Der Militärbefehlshaber der Stadt, Franz Ludwig von Hendrich, auch er ein empfindlicher Mensch, wandte sich hierauf direkt an den Herzog, der den Fall an Voigt und Goethe übergab, nicht ohne deutlich zu machen, dass er scharfe Konsequenzen befürworte. So fiel Goethe die unangenehme Aufgabe zu, seinen »Urfreund« maßregeln zu müssen, um eine weitere Eskalation zu verhindern. Knebels Zorn war jedoch einstweilen nicht zu zügeln, am 31. Dezember notierte er in sein Tagebuch: »Brief von Goethe wegen der Hendrichschen Sache. Verdruß deswegen und die Antwort an Goethe aufgesetzt.« Es folgten noch viele Briefe und Gespräche, ehe sich der Streit, nicht zuletzt durch Goethes kluges Taktieren, beilegen ließ. Seiner »Freundschaft und Neigung« zu Knebel tat der Zwischenfall keinen Abbruch. (Hs-30303).

Goethe an Karl Bertuch, 8. März 1813 (eigenhändig)

Karl Bertuch war der Sohn des Verlegers Friedrich Justin Bertuch, für dessen Landes-Industrie-Comptoir er ab 1804 das ›Journal des Luxus und der Moden‹ sowie die Zeitschrift ›London und Paris‹ herausgab. Diese Tätigkeit dürfte der Grund dafür sein, dass ihn das Kupferstichwerk ›Galerie du Musée Napoléon‹ von Antoine Michel Filhol interessierte, das seit 1804 kontinuierlich Gemälde und Skulpturen des Louvre veröffentlichte und kommentierte. Goethe hatte am 24. Februar 1813 jedoch die ersten vier Bände aus der Weimarer Bibliothek entliehen und in den folgenden drei Tagen jeweils nach Tisch betrachtet. Auf Drängen von Bertuch gab er sie am 8. März zurück. Zugleich ließ er Bertuch wissen: »Das Musee Napoleon habe nach Ew Wohlgeb Wunsch auf die Bibliotheck gesendet.« (Hs-30304)

21 Vgl. zum Folgenden Hans Tümmler: Knebeliana. In: Goethe-Jahrbuch, N.F., 16. Bd., 1954, S. 192-197 sowie Jahrb. FDH 1976, S. 31-33.

Goethe an Heinrich Carl Eichstädt, Weimar, 2. April 1814 (Handschrift Kräuter mit eigenhändiger Unterschrift)
Mit diesem Brief übersandte Goethe eine kurz zuvor anonym erschienene Schrift des bayerischen Kämmerers Alexander von Miltitz (1785-1843) mit dem Titel ›Was darf von seinen Fürsten und Völkern Deutschland jetzt hoffen, Europa erwarten?‹. Die beiden hatten sich 1812 in Karlsbad kennengelernt, und am 24. März 1814 hatte Milititz seine Abhandlung an Goethe geschickt, die sich angesichts der vorauszusehenden Neuordnung Europas für die »Einführung eines europäischen Föderativ Systems und Frieden Bestandes« sowie einen »permanenten Staaten Senat« (S. 125 f.) einsetzte. Goethe gab die Schrift an Eichstädt (ohne Angabe des Verfassers) mit den Worten weiter:

> Ew. Wohlgeb
> erhalten hierbey abermals eine kleine Schrift, sie ist merkwürdig, weil sie die sehr verwickelten Verhältniße des Tages zur Sprache bringt, und Antheil [d. h. einen Beitrag],[22] welche kräftige Heilmittel gegen solche Übel nöthig wären.

Eichstädt ließ den Text von Carl Ludwig von Woltmann in der ›Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung‹ ausführlich rezensieren (Nr. 100/101, Juni 1814). – Auch der zweite Teil des Briefs bezieht sich auf Politisches:

> Auf die Feyertage erwarte ich meinen alten Freund Hofrath Sartorius von Göttingen, er bringt Vorschläge zu einer neuen deutschen Reichsverfaßung mit, durchgedacht, für die gute Sache genug, möge sie auch so durchgehandelt werden.

Der Historiker Georg Sartorius (1765-1828) blieb über zwei Wochen in Weimar und diskutierte mit Goethe seine Vorschläge. Auf Goethes Vermittlung nahm er Ende 1814 als Berater der weimarischen Gesandten am Wiener Kongress teil (Hs-30305).

Goethe an Johann Wolfgang Döbereiner, Weimar, 2. Juli 1814 (Handschrift August von Goethe mit eigenhändiger Empfehlung)
1810 hatte Goethe die Berufung des Chemikers Döbereiner an die Universität Jena veranlasst. Zwei Jahre später zog er ihn für seine Denkschrift ›Kurze Darstellung einer möglichen Bade-Anstalt zu Berka an der Ilm‹ zu Rate, in der er, bei manchen Bedenken, doch zur Einrichtung eines Kurbads riet. Bereits 1813 konnte die erste Badeanstalt eröffnet werden, und im folgenden Jahr hielt sich

22 Die Weimarer Ausgabe, der die Handschrift nicht vorlag, emendiert irrtümlich »andeutet« (WA IV 24, S. 212 und 373).

Goethe selbst zu einem Kuraufenthalt in Berka auf (13. Mai bis 25. Juni 1814). Es sollte der einzige bleiben, wie sich in den kritischen Bemerkungen gegenüber Döbereiner bereits andeutet:

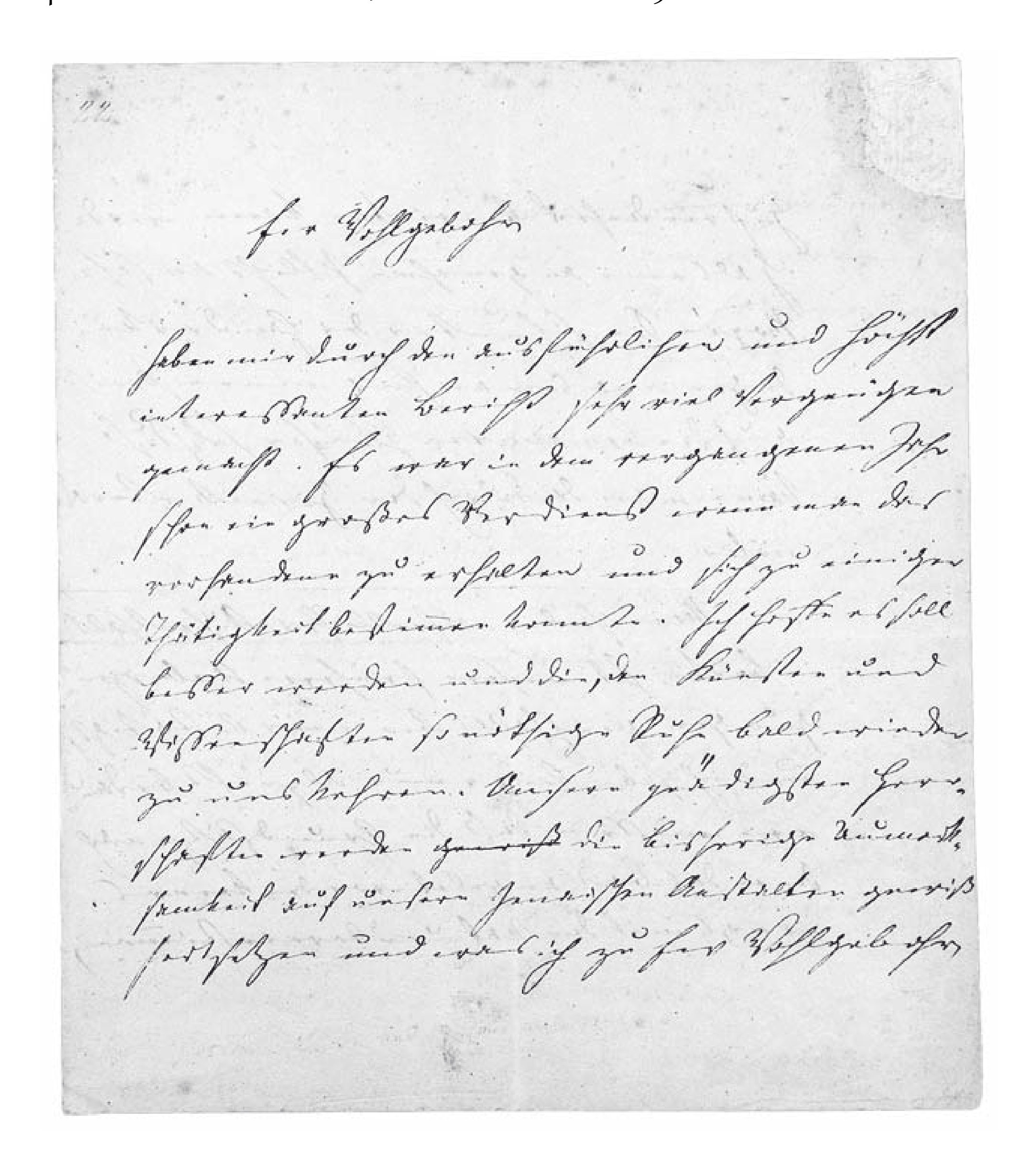
> Mein sieben wöchentlicher Aufenthalt in Berka hat unsere früheren Ueberzeugungen gleichfalls bei mir bestätigt, und ich habe leider nur alzuoft bedauern müssen daß die Grundsätze nach denen das Bad angelegt worden keineswegs mit der Natur übereinstimmen, ja daß man sich eine weitere Ausbreitung und Benutzung einer so merkwürdigen Naturanlage durchaus erschwert wo nicht gar unmöglich gemacht hat. […]
>
> Daß ein elektrisch-chemischer Proceß fortwährend vorgehe, um diese Schwefel Wasser unter der Oberfläche zu erzeugen, ist auch daraus ersichtlich daß die Atmosphärischen Veränderungen großen Einfluß auf den Gehalt haben; bei androhendem Gewitter, und also bei dem Fallen des Quecksilbers, ist der Gehalt viel stärker, an einem solchen Morgen konnten es die Leute für Schwefelgeruch in der Küche kaum aushalten, auch mir war es im Bade sehr auffallend.

Goethe diktierte den Brief seinem damals 24-jährigen Sohn August (Hs-30300, Abb. 18).

August von Goethe an Ottilie von Pogwisch, Anfang 1817

August von Goethe verlobte sich am 31. Dezember 1816 mit der Majorstochter Ottilie von Pogwisch, die Heirat fand am 17. Juni 1817 statt. Der bislang ungedruckte Brief stammt aus der ersten Zeit der Verlobung (Hs-30302, Abb. 19).

> Liebe gute Ottilie
> Ehe du dich heute in die große Welt begiebst vernimm ein paar freundliche Worte aus der kleinen deines Augusts.
>
> Morgen endlich werde ich wieder ausgehen und mein Ausgehen mit der Cammersession beginnen.
>
> Ich komme morgen dich zu sehen und wie freut es mich endlich die liebe wohlbekannte Stube wiederzu erblicken, in der mir mein gewisses Glück zuerst entgegenleuchtete.
>
> Nun einen frohen Abend und Nacht, wenn du vorbeyrollst einige freundliche Gedanken an deinen
> August
>
> Der Mutter bitte mich heute noch einmal zu empfehlen morgen thue ich es selbst.



Ew Wohlgeboren

haben mir durch den ausführlichen und höchst
interessanten Bericht sehr viel Vergnügen
gemacht. Es war in den vergangenen Jahre
schon ein großes Verdienst wenn man das
Vorhandene zu erhalten und sich zu einiger
Thätigkeit bestimmen konnte. Ich hoffe es soll
besser werden und die, den Künsten und
Wissenschaften so nöthige Ruhe bald wieder
zurückkehren. Unsere gnädigsten Herr-
schaften werden ~~gewiß~~ die bisherige Aufmerk-
samkeit auf unsere Jenaischen Anstalten gewiß
fortsetzen und wenn ich zu Ew Wohlgeboren

Abb. 18: Zweimal August von Goethe: einmal als Schreiber seines Vaters (2. Juli 1814) …

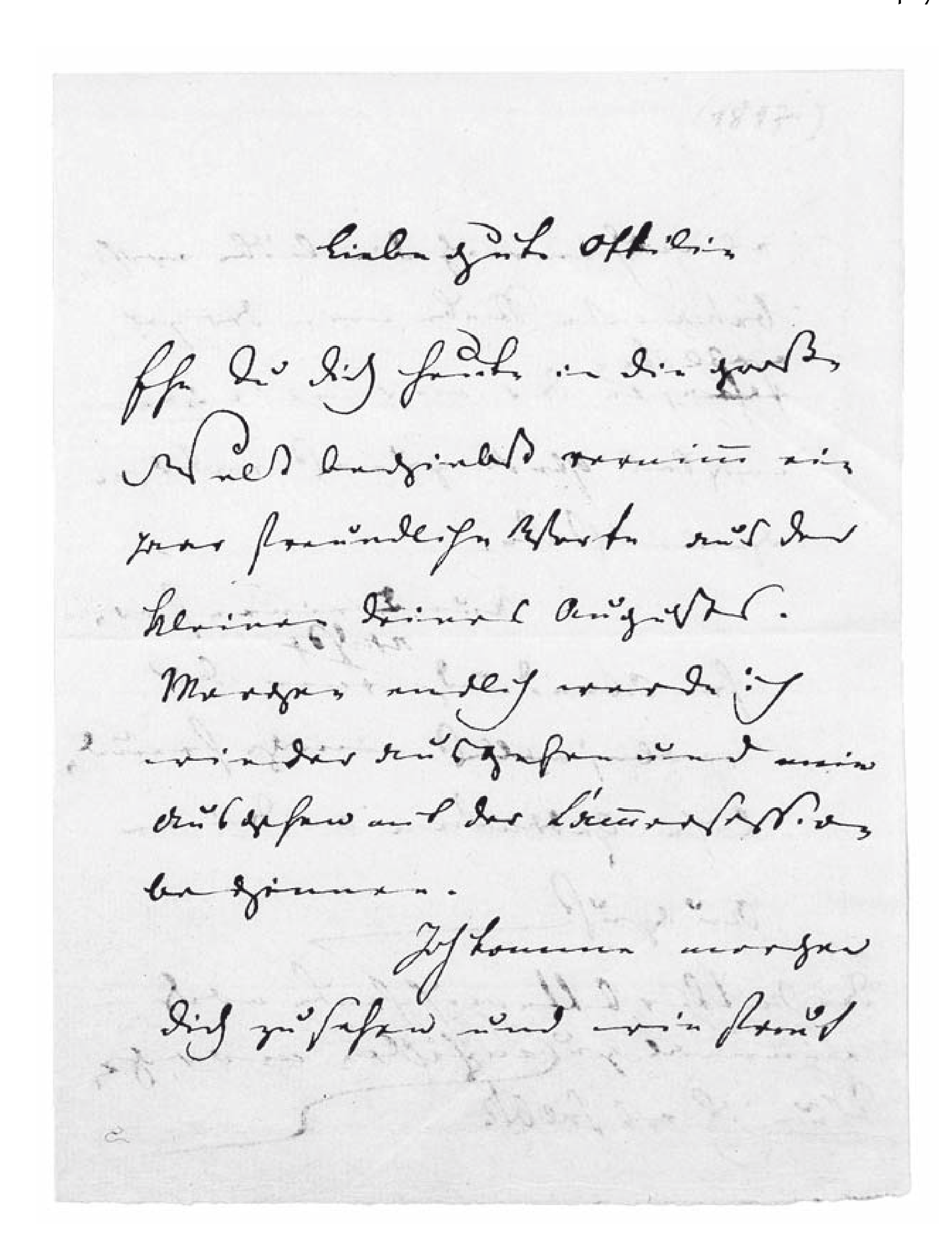


Abb. 19: … und einmal in einem Brief an seine Verlobte Ottilie von Pogwisch (Anfang 1817).

August von Kotzebue an Paul Gotthelf Kummer, St. Petersburg, 17. August 1800

Im Jahr 1800 ernannte Zar Paul I. Kotzebue zum Direktor des deutschen Theaters in St. Petersburg und überließ ihm zudem das Krongut Worokül mit 400 Leibeigenen. Darüber schreibt Kotzebue an seinen Leipziger Verleger Kummer:

> Sr. Majestät unser gnädiger Kayser haben mir vor zwey Tagen ein schönes Rittergut in Liefland auf Lebenszeit ohne alle Abgaben geschenkt, welches mir jährlich zwischen 2 u. 3000 Rubel eintragen wird. Sie können leicht denken, wie sehr ich von dieser Gnade gerührt bin. [...]

Der Brief, dem ein schönes gestochenes Portrait des Verfassers beiliegt, ergänzt die im Freien Deutschen Hochstift bereits vorhandene, 128 Briefe umfassende Korrespondenz Kotzebues mit Kummer (Hs-30238).

Romantik

Friedrich Schlegel an den ›Generalinspekteur für den Unterricht‹ François-Joseph-Michel Noël, Paris, 7. Brumaire an 11 (29. Oktober 1802)

Von 1804 bis 1806 betrieb Friedrich Schlegel den Plan, eine oder sogar zwei Professuren in der Stadt Köln zu erlangen, die seit 1794 dem Département de la Roer zugehörte. Der Plan zerschlug sich, nicht zuletzt wegen Schlegels enormen finanziellen Forderungen. Der Brief an Noël ist gewissermaßen die Urszene der Idee, in den besetzten Gebieten eine Stellung zu erlangen. Er ist bis jetzt unpubliziert.

Joseph von Eichendorff, drei Folioblätter mit Gedichten und Übersetzungen, 1835-1840

Die Blätter galten seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und blieben in den entsprechenden Bänden der Kritischen Ausgabe deshalb unberücksichtigt. Besonders bemerkenswert ist ein Blatt mit Gedichtentwürfen, auf dem sich der Entstehungsprozess des Gedichts ›Wünschelruthe‹ (»Schläft ein Lied in allen Dingen«) verfolgen lässt. Eine Edition der Blätter ist in Vorbereitung.

Bettine von Arnim an Henriette von Bardeleben, Berlin, 22. März 1844

Der Brief behandelt auf amüsante Weise eine Mietangelegenheit, die Bettine von Arnim Anfang 1840 beschäftigte. Er wird in einem der kommenden Jahrbücher ediert.

Hugo von Hofmannsthal und Umkreis (samt Zeugnissen zur Hofmannsthal-Forschung)

Hugo von Hofmannsthal an seine Mutter Anna von Hofmannsthal, Grenoble, 12. September 1892

Die überlieferte Korrespondenz zwischen Hofmannsthal und seinen Eltern umfasst über 2200 Korrespondenzstücke, die größtenteils in den Jahren 1892-1915 entstanden. Da Hofmannsthal während seiner zahlreichen Reisen fast täglich an die Eltern schrieb, bietet der Briefwechsel für diese Zeiten eine nahezu lückenlose Chronik mit unschätzbaren Einblicken in Hofmannsthals Biographie und die Entstehung seiner Werke. Alle Briefe der Kinder- und Jugendzeit gehören dem Freien Deutschen Hochstift – alle bis auf einen, der zwar bereits in Kopie bekannt war, aber erst jetzt aus Privatbesitz erworben werden konnte. Am 12. September 1892 schildert Hofmannsthal seiner Mutter aus Grenoble Eindrücke von seiner Maturareise, die er zu jener Zeit mit seinem privaten Französischlehrer Gabriel Dubray unternahm. Dort heißt es unter anderem (Hs-30217):

> Chambéry, (die alte Hauptstadt von Savoyen), wo wir übernachtet haben, ist ein reizendes Nest mit alten Rococogassen, Katzen und Mondschein. Unser Hôtel war ein altes Palais mit riesigen Kaminen und weißen Himmelbetten. Fast die ganze Nacht hört man von der Gasse herauf gedämpftes Musicieren und Singen. Heute vormittag haben wir in einem savoyischen Dorf gefrühstückt; unter einer Weinlaube mit riesigen dunkelblauen Trauben, in der Ferne die Berge in einem milchigen opalartigen Licht und alles so grün und reich und eine so laue Luft, dass man glaubt, im Juli zu sein.

Hugo von Hofmannsthal an Erwin Panofsky, Rodaun, 12. Dezember 1927

1927 druckte Hofmannsthal in seinen ›Neuen Deutschen Beiträgen‹ das sogenannte ›Melancholiekapitel‹ aus Walter Benjamins Schrift ›Ursprung des deutschen Trauerspiels‹ (1924/25), die dieser zwei Jahre zuvor vergeblich als Habilitationsschrift an der Universität Frankfurt einzureichen versucht hatte. Im Zuge seiner Arbeit hatte Benjamin begeistert ›Dürers *Melencolia I*‹ von Erwin Panofsky und Fritz Saxl gelesen (Berlin 1923), so dass er Hofmannsthal am 24. November 1927 bat, den Aufsatz an Panofsky zu senden, um auf diese Weise »Fühlung mit dem Warburg-Kreis zu gewinnen.« »Hier ist eines der wenigen Zentren, in denen ich mir freundliche Aufnahme erhoffen darf […]« (FDH). Hofmannsthal erfüllte den Wunsch, allerdings ohne Erfolg – Panofsky reagierte kühl, wobei ihm die Zurückweisung »ex post sehr peinlich« war (an Saxl, 21. Juli 1928).

Teilnachlass Michael Zimmer

Michael Zimmer (1934-2008) war der Sohn von Christiane und Heinrich Zimmer, also ein Enkel von Hofmannsthal. In seinem Nachlass haben sich zahlreiche Fotos erhalten, die vor allem Hofmannsthals Kinder und Enkel in Heidelberg, Aussee und auf Schloss Prielau (Zell am See) zeigen, aber auch Freunde der Familie und Hofmannsthal selbst. Gemeinsam mit fünf Titeln aus Hofmannsthals Bibliothek wurden sie dem Hochstift von den Erben als Leihgabe übergeben.

Rudolf Hirsch, Korrespondenz mit Ingeborg Schnack, 1975-1996

Die Rilke-Forscherin Ingeborg Schnack (1896-1997) und der Hofmannsthal-Experte Rudolf Hirsch (1905-1996), der 1963 die Kritische Hofmannsthal-Ausgabe initiiert hatte, standen ab 1975 im kontinuierlichen Briefkontakt. Die über 400 Stücke umfassende Korrespondenz wurde vom Freien Deutschen Hochstift nun vollständig übernommen, Hirschs Briefe im Original, Schnacks Antwortschreiben in Kopie. Sie setzt mit der gemeinsamen Arbeit am Briefwechsel Hofmannsthal/Rilke ein, der 1978 bei Insel (und zugleich in der Bibliothek Suhrkamp) erschien. Bis zu Hirschs Tod teilten sich die beiden Forscher kontinuierlich Lesefrüchte und Archivfunde zu Rilke und Hofmannsthal mit, ferner Neuigkeiten aus der Verlags- und Philologenwelt, die nicht selten spöttisch kommentiert wurden. Auf Wunsch von Ingeborg Schnack schrieb Hirsch durchwegs mit der Hand; die Entzifferung der auf den ersten Blick vollkommen unlesbaren Züge dürfte selbst ihr zuweilen Schwierigkeiten bereitet haben. Die minutiösen Antworten machen allerdings deutlich, dass sie Hirschs Briefe letztlich immer zu dechiffrieren vermochte.

Rudolf Hirsch und Herbert Steiner, Briefe an Gerhart Baumann, 1957-1996

Die Sammlung entstammt dem Nachlass des Freiburger Germanisten Gerhart Baumann (1920-2006). Sie enthält zehn an ihn gerichtete Schreiben des Publizisten und Hofmannsthal-Herausgebers Herbert Steiner sowie 87 Briefe von Rudolf Hirsch, die sich vor allem auf Hofmannsthal und seine Erforschung beziehen. Das Hochstift verfügt bereits über Teilnachlässe von Hirsch und Steiner.

Sonstige Korrespondenzen des 20. Jahrhunderts

Briefe und Postkarten an Siegfried Jacobsohn

Siegfried Jacobsohn (1881-1926) begründete 1905 die politische Wochenschrift ›Die Schaubühne‹ (1918 umbenannt in ›Die Weltbühne‹). Die Sammlung enthält 32 Schreiben aus den Jahren 1906 bis 1918. Unter den Verfassern finden sich die Schriftsteller Ludwig Fulda, Maximilian Harden, Gerhart Hauptmann, Arno Holz, Gustav Kadelburg, Paul Lindau, Theodor Wolff und Fedor von Zobeltitz, ferner der Komponist Engelbert Humperdinck, der Philosoph Ernst Haeckel, der Soziologe Leopold von Wiese, die amerikanische Sängerin Claire Dux, der russische Pianist Joseph Lhévinne und der Reichskanzler Theobald von Bethmann Hollweg. Hinzu kommt ein Widmungsexemplar von Gerhart Hauptmann (›Gabriel Schillings Flucht‹) an Jacobsohn.

Otto Meyer, illustrierte Postkarten 1943-1945

Im Jahr 2009 wurde vom Hamburger Institut für Geschichte und Ethik der Medizin ein ›Gedenkbuch‹ herausgegeben, das in einer Art Kollektivbiographie amtliche Daten zu über 2000 jüdischen Kassenärzten in Berlin vorlegte. Die Datengerüste skizzieren nicht nur den beruflichen Werdegang, sondern machen vor allem deutlich, wie Ärzte jüdischer Herkunft nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten schrittweise entrechtet wurden. Die Mehrzahl derer, die nicht zu emigrieren vermochten, wurde im Oktober 1941 deportiert und ermordet.[23] Einer von denen, die sich retten konnten, war der Allgemeinarzt Dr. med. Otto August Meyer (1860-1946). Anhand des Gedenkbuchs und weiterer Dokumente in öffentlichen Archiven[24] lässt sich sein Lebensweg etwa wie folgt rekonstruieren:

Otto Meyer wurde in Gloß-Glogau in Niederschlesien geboren. Er studierte in Breslau, Leipzig und Freiburg i. Br. Medizin und ließ sich dann in Hamburg als praktischer Arzt nieder. 1901 übersiedelte er nach Berlin, wo er bis 1926 in der Badstraße (Gesundbrunnen) eine Allgemeinpraxis betrieb. Infolge der ›Verordnung über die Zulassung von Ärzten zur Tätigkeit bei den Krankenkassen‹ vom 22. April 1933 verlor er bereits am 3. Juli 1933 die kassenärztliche Zulas-

23 Rebecca Schwoch (Hg.): Berliner jüdische Kassenärzte und ihr Schicksal im Nationalsozialismus. Ein Gedenkbuch, Berlin 2009, S. 605. Für weitere Auskünfte danke ich Dr. Ellen Harnisch, Kassenärztliche Vereinigung Berlin.

24 Otto Meyers Meldekarte (Bibliothèque & Archives de la Ville de Lausanne), die Akten der Schweizer Fremdenpolizei (Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens, ACV, SB 4) sowie die Akten der Polizeiabteilung zur Ausstellung von Identitätsausweisen (Schweizerisches Bundesarchiv, E 4264 1988/2: 697 [P 57824]).



Abs. Dr Otto Meyer. La Sallaz. Lausanne
Villa Clairière

Liebe Ina! Deine freundliche Karte erreichte mich in der erstaunlich kurzen Zeit von vier Wochen. Die guten Nachrichten haben mich sehr erfreut, auch der Glückwünsche zu meinem dreiundachtzigjährigen Wiegenfeste, ob ich aber eine Wiege gehabt ist fraglich. Wenn das Glück gut ist so bringt Dir die Karte herzliche Wünsche zu Deinem Geburtstage, unsere Hoffnungen sind wohl die gleichen, Gesundheit, Zufriedenheit und Frieden. Mein Leben schildert am besten und kürzesten die kleine Zeichnung. Ich schlafe, träume, lese und rauche. Die Kaffekanne zeigt, dass ich genügend verpflegt bin. Nur das Bäuchlein ist falsch, es zeigt noch einstige Fülle und nicht die Abnahme von fünf und zwanzig Pfund, doch ich fühle mich wohl dabei. Ich [illegible]

Abb. 20: Otto Meyer an Ina Meyer, Lausanne, 24. September 1943

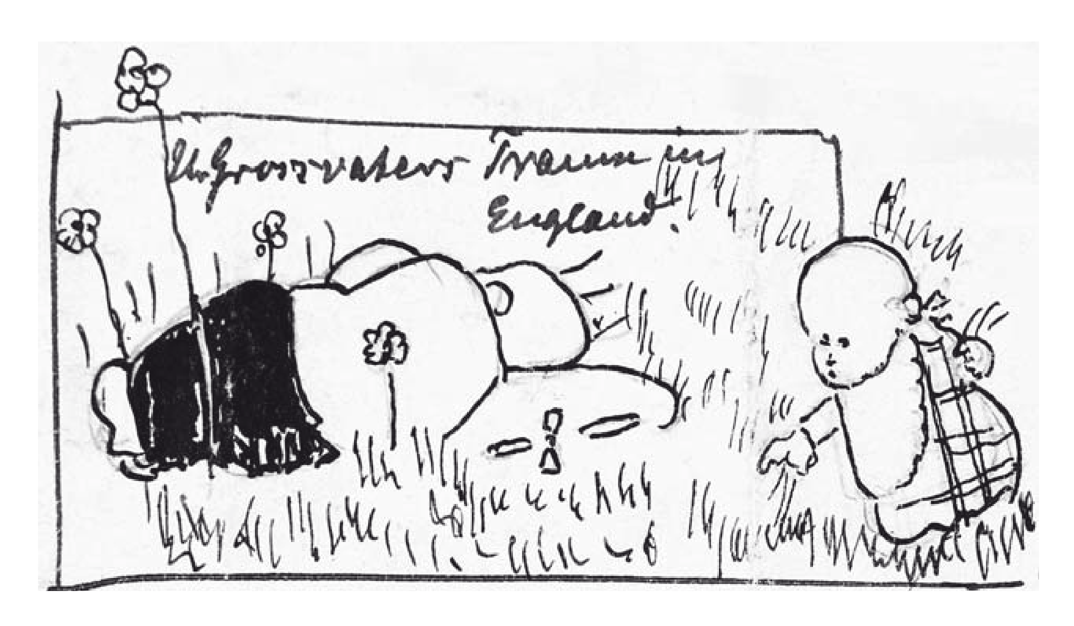


Abb. 21: Otto Meyer an Ina Meyer, Lausanne, 21. November 1945, Detail.

sung. Anfang August 1938 emigrierte er in die Schweiz, mit einem deutschen Reisepass, der am 19. Juli 1939 seine Gültigkeit verlor. Als Staatenloser lebte er sieben Jahre lang mit seiner Tochter Kaethe in Lausanne in verschiedenen Unterkünften zur Untermiete.

Das Hochstift hat 2009 aus Privatbesitz fünf von Meyer geschriebene und illustrierte Postkarten übernommen, die den Verwaltungsdaten private Zeugnisse gegenüberstellen. Sie entstanden im Schweizer Exil und gingen an Meyers Nichten Ina Meyer und Emely Brenner, die nach Tel Aviv ausgewandert waren. Die erste Karte stammt vom 24. September 1943. Sie spart das erlittene Unrecht, die Sorgen und die Trauer aus, indem sie ein (auf den ersten Blick) ungetrübtes Bild häuslichen Friedens entwirft (Hs-30284, Abb. 20):

> Wenn das Glück gut ist so bringt Dir diese Karte herzliche Wünsche zu Deinem Geburtstage, unsere Hoffnungen sind wohl die Gleichen, Gesundheit, zufriedener Sinn und Frieden. Mein Leben schildert am besten und kürzesten die kleine Zeichnung. Ich schlafe, träume, lese und rauche. Die Kaffeekanne zeigt, dass ich genügend verpflegt bin. Nur das Bäuchlein ist falsch, es zeigt noch einstige Fülle und nicht die Abnahme von fünfundzwanzig Pfund, doch ich fühle mich wohl dabei.

Der Grund für die Zurückhaltung findet sich auf der Rückseite der Karte in Form eines Zensurstempels des Oberkommandos der Wehrmacht. Die Deutschen kontrollierten zu dieser Zeit Norditalien und Südfrankreich, so dass alle

Postwege von der Schweiz nach Palästina überwacht wurden. Die vier folgenden Karten entstanden nach dem Zusammenbruch Deutschlands. Sie werden von Meyers Wunsch beherrscht, möglichst bald zu seiner Tochter Hanna nach England zu reisen, um den einzigen Urenkel zu sehen. Die Illustration vom 21. November 1945 (»Urgroßvaters Traum in England«) nimmt die Ankunft vorweg: Sie zeigt ein Kleinkind, das in einer englischen Sommerwiese um einen Schlafenden herumtappt (Hs-30282, Abb. 21).

Meyers letzter Wunsch ging tatsächlich in Erfüllung: Am 22. März 1946 erhielt er nach langem Warten von der Kantonspolizei einen (für ein Jahr gültigen) Identitätsausweis, so dass er nach England reisen konnte. Am 20. September desselben Jahres starb er in St. Albans bei London.

Ernst Beutler, Briefe an Josef Maria Nielen

Die Sammlung enthält 18 Briefe, die Ernst Beutler in den Jahren 1945 bis 1960 an seinen Freund Josef Maria Nielen (1889-1967) schrieb, ferner einige Sonderdrucke sowie Nielens Gedenkrede auf Beutler vom Dezember 1960. Beutlers Briefe dokumentieren die herzliche Freundschaft des Hochstiftsdirektors mit dem katholischen Geistlichen, der viele Jahre lang an der Frankfurter Universität als Studentenpfarrer tätig war, Lehraufträge in Frankfurt und Königstein wahrnahm und sich in der katholischen Rundfunkarbeit engagierte.[25] In einen der Sonderdrucke der Artemis-Gedenkausgabe schrieb Beutler: »Dem Urfreund / Herrn Professor Nielen. / Ernst Beutler.« (Hs-30254)

Konrad Heumann

25 Vgl. die Edition von Christoph Michel: »liberalitas catholica«. Briefe Ernst Beutlers an Josef Maria Nielen (1945-1960). In: Konrad Feilchenfeldt u.a. (Hrsgg.): Goethezeit – Zeit für Goethe. Auf den Spuren deutscher Lyriküberlieferung in die Moderne. Festschrift für Christoph Perels zum 65. Geburtstag. Tübingen 2003, S. 279-304.

Bibliothek

Die Bibliothek wuchs 2009 um 854 Bände und Medieneinheiten; 290 Titel wurden gekauft, die anderen kamen als Beleg, im Schriftentausch oder als Geschenk ins Haus (vgl. die Spenderliste am Ende des Berichts).

Das Jahr 2009 stand für die Bibliothek ganz im Zeichen des FDH-Jubiläums, da die Herstellung des zweiten Teils der FDH-Geschichte[26] und die Vorbereitung der großen Jubiläumsausstellung ›*Revolution und Tradition. Von der Freiheit des Geistes im Zeichen Goethes. 150 Jahre Freies Deutsches Hochstift*‹ in den Händen der Bibliotheksleitung lag. Tatkräftige Unterstützung erhielt die Abteilung für die Projekte des Jubiläumsjahres durch die Mitarbeit von Frau Cemila Tas.

Doch auch in diesem Jahr konnten wieder erfreuliche Fortschritte bei der Rekonstruktion der Bibliothek Johann Caspar Goethes erzielt werden. Insgesamt wurden im Berichtsjahr 15 Titel erworben. Eine erfreulich hohe Anzahl, die sich allein der ›Erich und Amanda Kress-Stiftung‹ verdankt, die es uns erlaubt, die Rekonstruktion der Bibliothek Johann Caspar Goethes voranzubringen. Im Folgenden sollen einige der Neuerwerbungen vorgestellt werden.

1. Die Abteilungen Theologie und Religionsgeschichte waren in der Bibliothek von Johann Caspar Goethe erstaunlich gut bestückt. Dabei interessierte er sich in besonderem Maße für einen Disput, der zu Zeit von Goethes Geburt die Geister erregte. Er galt der Frage, wie bzw. ob die Philosophie der Aufklärung mit dem Christentum vereinbar sei. So findet sich unter den Büchern in Goethes Elternhaus auch die Schrift ›*Beweis der Wahrheit der christlichen Religion*‹ (Göttingen und Bremen: Georg Ludewig Förster 1768) des Göttinger Theologen Gottfried Less (1736-1797). Dieser hatte das Collegium Fridericianum in Königsberg besucht und danach mit dem Studium der Theologie in Jena begonnen, das er in Halle als Schüler des Pietisten Siegmund Jakob Baumgarten (1706-1757) beendete. Im Herbst 1763 wurde er als außerordentlicher Professor der Theologie und Universitätsprediger nach Göttingen berufen und 1765 zum ordentlichen Professor ernannt. Less war ein Vertreter der Aufklärungstheologie und versuchte mit Bezug auf die zeitgenössische praktische Philosophie eine lebensnahe Dogmatik zu schaffen, mit Ansätzen zu einer Sozialethik. Als akademischer Lehrer in Göttingen hatte er damit großen Erfolg. 1779 griff er in den Streit um die von Lessing herausgegebenen ›Fünf Fragmente eines Ungenannten‹ ein, die sich gegen offenbarungstheologische Dogmen wandten und bekämpfte die in ihnen geübte Kritik an der Geschichte der

26 Joachim Seng, Goethe-Enthusiasmus und Bürgersinn. Das Freie Deutsche Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum 1881-1960, Göttingen 2009.

Auferstehung Jesu (G. Less, Auferstehungsgeschichte nach allen vier Evangelisten nebst einem doppelten Anhange gegen die Wolfenbüttelschen Fragmente, Göttingen 1779). Auch in die durch Goethes Erfolgsroman ›Die Leiden des jungen Werthers‹ ausgelöste Debatte um die Selbsttötung griff Less mit seiner Schrift ›Vom Selbstmorde‹ (Göttingen 1776) ein. In ihr verurteilt er entschieden den Selbstmord aus christlicher Sicht, fordert aber zugleich eine verständnisvolle Haltung gegenüber der Situation von Selbstmördern ein. In dem jüngst erworbenen Werk ›Beweis der Wahrheit der christlichen Religion‹ geht es ihm vor allem, wie er einleitend festhält, um »den historischen Beweis der Authenticität des Neuen Testaments und der Wunderwerke und Weissagungen Jesu« (S. 2). Sein Buch sollte die Einwürfe der Gegner, besonders »Herrn von Voltaire«, als falsch erweisen und den »Unsinn ihrer Spöttereien in das helleste Licht« stellen. So kommt der Göttinger Theologe am Ende seiner gelehrten Abhandlung zu dem Schluss:

> Alle übrigen Religionen in der Welt sind demnach, entweder offenbahr falsch, oder zu ihrem Zweck unzulänglich: und so muß es also gar keine Religion geben; oder – die Religion der Christen ist diejenige, welche ein Vernünftiger mit Sicherheit und glücklichem Erfolg zur Richtschnur seines Glaubens und seines Lebens machen kann! Diese Religion: welche dem Verstand ein vollkommenes Genüge leistet, und ihn in allen den Dingen unterrichtet, die er, um ruhig und glücklich zu seyn, wissen muß: welche unsere sinnliche Vergnügungen recht reizend, vernünftig und dauerhaft machet: welche alle unsere Begierden in die richtige Ordnung und schönste Harmonie bringet: welche uns so viele neue, reiche Quellen der anständigsten, erquickendsten Freuden eröffnet: und welche also nur allein das Privat- und bürgerliche Leben der Menschen recht heilsam und ergötzend machet! [S. 629 f.]

2. Ein Lobpreis der christlichen Religion ganz anderer Art, stellt eine weitere Neuerwerbung dar, die den Weg zurück in die Bibliothek von Goethes Vater gefunden hat: ›*Auszug der vornehmsten Gedichte aus dem von Herrn Barthold Heinrich Brockes in fünf Theilen herausgegebenen Irdischen Vergnügen in Gott, mit Genehmhaltung des Herrn Verfassers gesammlet und mit verschiedenen Kupfern ans Licht gestellet*‹ (Hamburg: Christian Herolds Witwe 1763). Johann Caspar Goethe besaß die zweite Ausgabe der ersten großen Hamburger Auswahlausgabe, die unter der Aufsicht des Dichters von Matthäus Arnold Wilckens (gest. 1759) und Friedrich von Hagedorn (1708-1754) veranstaltet worden war. Sie enthält Gedichte aus Brockes' (1680-1747) großem poetischen Hauptwerk ›Irdisches Vergnügen in Gott‹, das zwischen 1721 und 1748 in neun Teilen erschienen war. Diese Gedichte, die ein subjektiv-sinnliches Empfinden mit ganz objektiv-empirischen Gegenstandsbeschreibung (Wasser, Licht, Meer, Himmel usw.) verbinden, reflektieren den Nutzen des beschriebe-

nen Gegenstandes für die Menschen und leiten daraus am Ende eines jeden Gesichts den Lobpreis des Schöpfergottes ab. Dankbarkeit für die Schöpfung bestimmt diese Poesie, die von den Zeitgenossen begeistert aufgenommen wurde. Vielen galt Brockes, der 1730 zum Kaiserlichen Pfalzgrafen und zum poeta laureatus ernannt worden war, als »Fürst der Dichter«. Brockes' Gedichte trafen nicht nur den Nerv der Zeit, sondern, indem er auch die Naturwissenschaften zu einem Thema der Dichtkunst machte und dabei auch die kleinen Dinge des Lebens beschrieb, dürfte er auch bei Johann Caspar Goethe Wertschätzung gefunden haben. Zumal sich Brockes als Hamburger Bürger aktiv engagierte und mit der von ihm mitbegündeten ›Patriotischen Gesellschaft‹ für eine freiwillige praktische Betätigung zum Wohl des Gemeinwesens eintrat. In einem Frankfurter Bürgerhaus des 18. Jahrhunderts war ein Auswahlband mit seinen Gedichten jedenfalls nicht fehl am Platz. Selbst Johann Wolfgang Goethe, dessen Dichtung ganz andere Wege einschlug, zählt Brockes in ›Dichtung und Wahrheit‹ zu jenen dichtenden »Männern von Ansehen«, die in seiner Jugend verehrt wurden und bezeichnet ihn als »stattlichen Bürger«.[27]

3. Von großem Interesse für den Sohn dürfte ›*Die Hebräische und Chaldäische Grammatik*‹ (Breslau: Johann Jacob Korn 1752) des Theologen und Orientalisten Johann Andreas Danz (1654-1727) gewesen sein, die 1752 aus dem Lateinischen erstmals ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen von George David Kypken (1724-1779) versehen worden war (Abb. 22). Letzterer lehrte in Königsberg als Professor für morgenländische Sprachen. Danz hatte in Wittenberg Theologie studiert und als Schüler des Esdras Edzard (1629-1708) in Hamburg hebräische Sprachstudien betrieben, die ihn zum bedeutendsten christlichen Hebraisten seiner Zeit werden ließen. 1685 erhielt Danz einen Ruf als Professor nach Jena an die theologische Fakultät. Mit seiner überaus erfolgreichen hebräischen Grammatik trug er dazu bei, ein schulgerechtes, zum Teil künstliches System zum Erlernen des Hebräischen zu schaffen. Allerdings führte er Terminologien ein, die das hebräische Sprachstudium mehr erschwerten als erleichterten. Johann Caspar Goethe besaß sowohl die lateinische Fassung des Buches (Frankfurt am Main 1751) als auch die deutsche Übersetzung. Über seine Hebräischstudien als Knabe berichtet Goethe ausführlich im Vierten Buch von ›Dichtung und Wahrheit‹. Angetrieben von dem Willen, sich das »barocke Judendeutsch« anzueignen, bat er seinen Vater Hebräisch lernen zu dürfen. Der »höhere Zweck« war jedoch, dass Goethe die morgenländische

27 Johann Wolfgang Goethe, Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hrsg. von Ernst Beutler, Bd. 10: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, Zürich 1948, Zehntes Buch, S. 436 (künftig als: DuW).

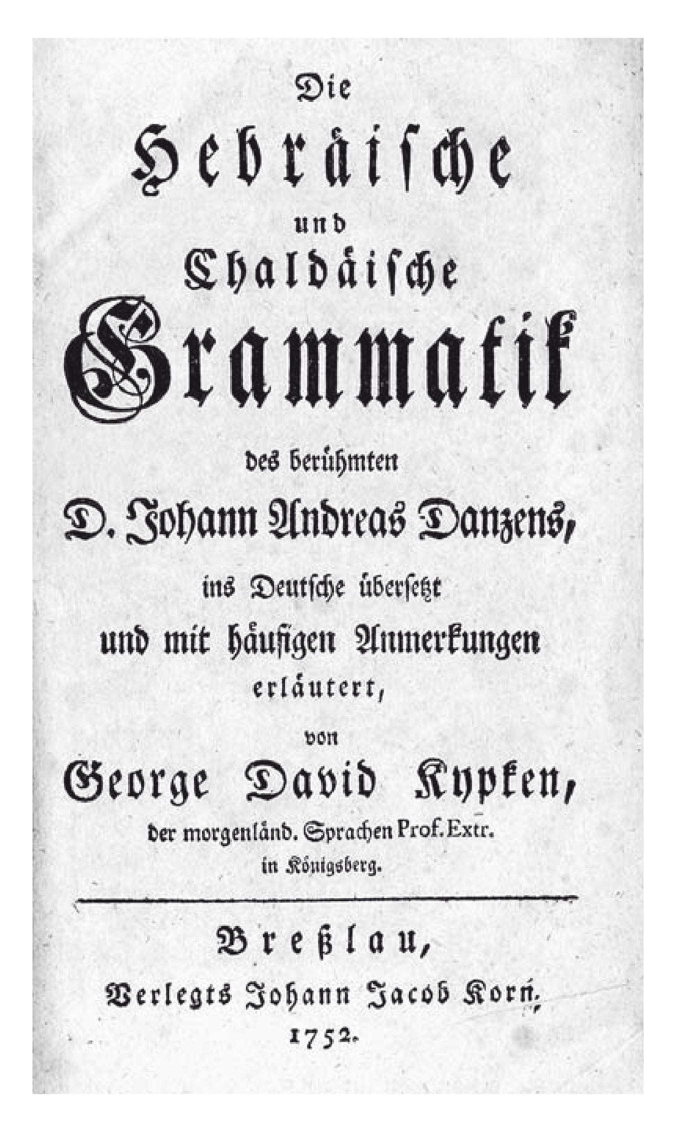
Sprache »zum Verständnis des Alte Testaments« studieren wollte.[28] Ein Zeugnis für Goethes hebräische Sprachübungen findet sich in den ›Labores Juveniles‹, wo er auf zwei Seiten die ›Anweisung zur teutsch-hebräischen Sprache‹ niederschrieb, u.a. das hebräische Alphabet und die Zahlen mit ihrer deutschen Entsprechung.[29] Diese Aufzeichnungen datieren die Kommentare auf das Jahr 1761, weil Johann Caspar sich unter dem 6. Juni 1761 die Kosten für den hebräischen Sprachunterricht in sein Haushaltsbuch eintrug: »Christamico pro Inform. Germanico Heb. ling. 1 fl. 30«.[30] Goethes Lehrer war damals der jüdische Konvertit Carl Christian Christfreund. Seine ersten Lektionen in Hebräisch hatte Goethe jedoch schon früher bei Johann Georg Albrecht (1694-1770) erhalten, dem Rektor des Frankfurter Gymnasiums, der mit den Eltern des Dichters gut befreundet war.[31] Es ist also nicht auszuschließen, daß der junge Goethe das wichtige Werk von Danz für seine Studien nutzte. Allerdings besaß Johann Caspar auch den ›Geschwinden Hebräer‹ von Johann Matthäus Hübschmann (1697-1742) in zwei Ausgaben (Eisenach 1731 und 1750), ein Lehrbuch, das, wie es im Titel heißt, »des berühmten Herrn Dantzens Hebräische Grammatic auf eine sehr leichte Art in Frag und Antwort zergliedert«, so dass jedermann »alle nöthige Erkänntnis in dieser Sprache bald und ohne viele Mühe erlangen kann«. Der junge, aber begierige Hebräisch-Schüler im Großen Hirschgraben arbeitete wohl eher mit dieser Ausgabe, könnte aber gelegentlich auch im ›großen‹ Danz nachgeschlagen haben. Warum Johann Wilhelm Liebholdt (1740-1806), dem wir das Verzeichnis von Johann Caspar Goethes Bibliothek verdanken, das die Grundlage für unsere seit 1937 betriebene Rekonstruktion bildet, die deutsche Ausgabe auf 1749 datierte, bleibt unklar. Zu diesem Zeitpunkt lag noch keine deutsche Übersetzung des Danzschen Buches im Druck vor. Allerdings ist die Vorrede des Übersetzers auf den 1. Juli 1749 datiert. Das Datum nennt aber nur den Tag der Vollendung des Manuskripts, und am Schluss hatte Kypken angemerkt: »Wegen Ausbesserung des Drucks traue ich der Sorgfalt des Herrn Verlegers es zu, daß er dieselbe so guten Händen anvertrauen werde, daß meine Abwesenheit meiner Arbeit nicht nachtheilig seyn möge«. Ohne Beteiligung des sprachkundigen Übersetzers war es für den Verleger in Breslau aber sehr schwierig, den Druck auf

28 Vgl. ebd., S. 139.

29 Johann Wolfgang Goethe, Labores Juveniles [Faksimile-Kassette]. Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens der Johann Wolfgang Goethe-Universität im Auftrag der Stadt Frankfurt am Main hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Clemens Köttelwesch, Stuttgart 1964, S. [77].

30 Johann Caspar Goethe, Liber Domesticus 1753-1779, hrsg. von Helmut Holtzhauer, Bern und Frankfurt am Main 1973, Bd. 2, S. 98.

31 Vgl. DuW, a.a.O., S. 139.


Die
Hebräische
und
Chaldäische
Grammatik
des berühmten
D. Johann Andreas Danzens,
ins Deutsche übersetzt
und mit häufigen Anmerkungen
erläutert,
von
George David Kypken,
der morgenländ. Sprachen Prof. Extr.
in Königsberg.

Breßlau,
Verlegts Johann Jacob Korn.
1752.

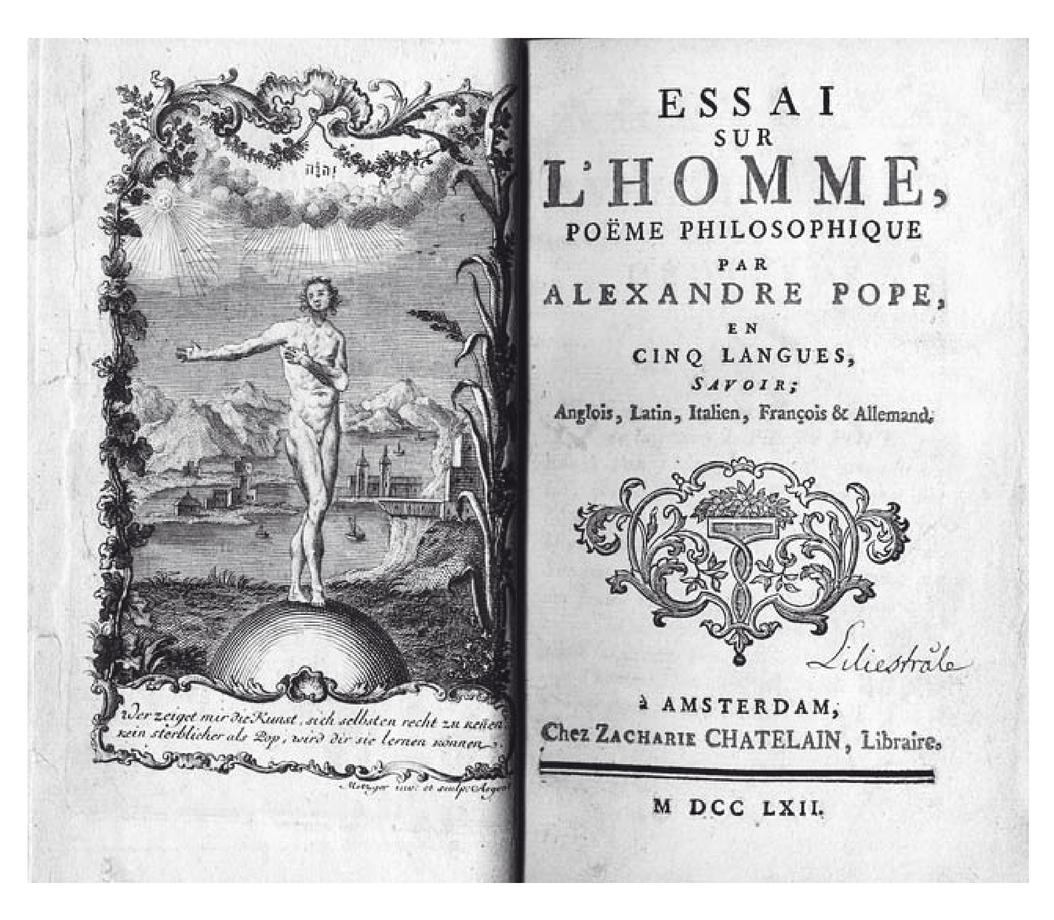
Abb. 22: Johann Andreas Danz,
Die Hebräische und Chaldäische Grammatik, Breslau 1752

den Weg zu bringen, denn nicht nur die hebräischen Schriftzeichen mussten in der Druckerei vorhanden sein, der Schriftsetzer bzw. der Verleger musste auch jemanden haben, der die richtige Schreibweise der hebräischen Begriffe überwacht. So dauerte es offenbar bis zur Herbstmesse 1752 ehe das Buch ausgedruckt vorlag.

4. Zur Bildung der Kinder im elterlichen Haus diente auch eine andere, besondere Publikation, die in ›Dichtung und Wahrheit‹ erwähnt wird: Das Buch ›*Primae lineae isagoges in eruditionem universalem: nominatim philologiam,*

historiam et philosophiam in usum praelectionum ductae et retractatius iterum editae‹ (Göttingen, Leipzig 1760) des berühmten Göttinger Pädagogen und klassischen Philologen Johann Matthias Gesner (1691-1761). Gesners Fachenzyklopädie zu den philologischen Wissenschaften (erstmals 1756 erschienen) erlebte mehrere Auflagen und wurde als populäre Schullektüre verwendet, etwa am Joachimthalschen Gymnasium in Berlin zwischen 1775 und 1784. Dass es auch in Goethes Elternhaus zur Ausbildung der Kinder eingesetzt wurde, liegt nahe, da das Göttinger Modell, Enzyklopädien als didaktische Hilfsmittel zu verwenden, um Anfängern einen Überblick und eine Einführung in die jeweilige Wissenschaft zu geben, gerade ab Mitte der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts Schule machte. Bücher, wie das vorliegende, gaben methodische Anregungen und stellten eine wichtige Orientierungshilfe in der Fülle der Fachpublikationen dar. Gesner hatte in Jena studiert, war 1715 Bibliothekar und Konrektor in Weimar geworden und war, nach Stationen in Ansbach (Rektor des Gymnasiums, 1729) und Leipzig (Rektor der Thomasschule, 1730), 1734 als Professor der Poesie und Beredsamkeit an die neuerrichtete Universität in Göttingen berufen worden. Dort begründete er nicht nur die Universitäts-Bibliothek, deren erster Bibliothekar er wurde, sondern gründete auch die ›Teutsche Gesellschaft zu Göttingen‹ (1738) und errichtete das Philologische Seminar, das erste seiner Art, das anderen deutschen Universitäten als Vorbild diente. Auch durch seine Schriften, darunter sein vierbändiges Hauptwerk ›Novus linguae et eruditionis romanae thesaurus‹ (Leipzig 1749), wurde er zum Reformator der deutschen Gelehrtenschulen und zum wirksamsten Wegbereiter des Neuhumanismus. Sein Kampf galt der damals vorherrschenden mechanischen Lehrart im Latein- und Griechischunterricht. Ihr setzte er seine neuentwickelte Methode des »kursorischen Lesens« entgegen. Gesner plädierte für eine fortlaufende, nicht von gelehrten Erklärungen unterbrochene Lektüre, die auch den inhaltlichen Gesamtzusammenhang beachtet. Seine Forderung nach einem universal-geisteswissenschaftlichen Studium, von der die neu erworbene Schrift zeugt, dürfte auch bei Johann Caspar Goethe auf Interesse gestoßen sein, selbst wenn dieser seinen Sohn noch zum fleißigen Repetieren anhielt. Den heranwachsenden Dichter hat Gesners Buch jedenfalls, wie wir aus ›Dichtung und Wahrheit‹ erfahren, bei seinen vielfältigen Studien beflügelt: »Allein unruhige Wißbegierde trieb mich weiter; ich geriet in die Geschichte der alten Literatur und von da in einen Enzyklopädismus, indem ich Gesners Isagoge und Morhofs Polyhistor durchlief und mir dadurch einen allgemeinen Begriff erwarb, wie manches Wunderliche in Lehr' und Leben schon mochte vorgekommen sein«.[32]

32 DuW, a.a.O., S. 264.



ESSAI
SUR
L'HOMME,
POËME PHILOSOPHIQUE
PAR
ALEXANDRE POPE,
EN
CINQ LANGUES,
SAVOIR;
Anglois, Latin, Italien, François & Allemand.

Liliestråle

à AMSTERDAM,
Chez ZACHARIE CHATELAIN, Libraire.

M DCC LXII.

Abb. 23: Alexander Pope, Essai sur l'Homme.
Poeme Philosophique en cinq langues. Amsterdam 1762

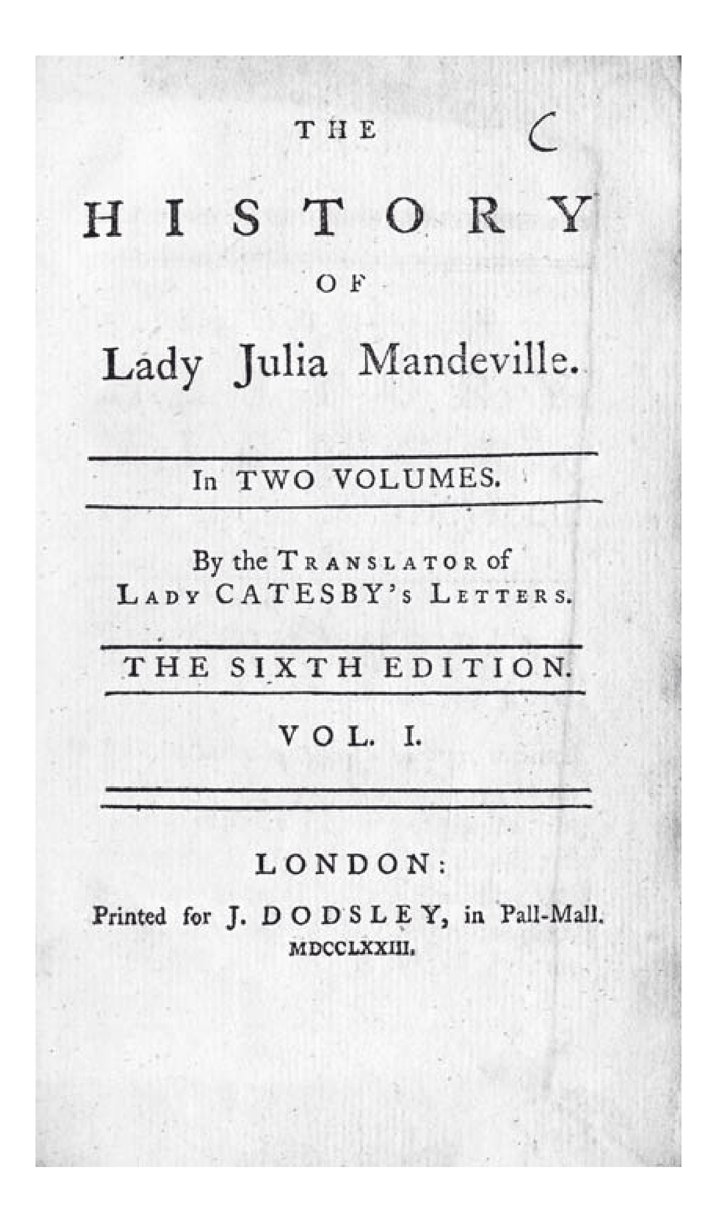
5. Die vielleicht bedeutendste Neuerwerbung des Jahres bestand in einer besonders schönen Ausgabe von Alexander Popes wichtigem Werk ›An essay on man‹. Goethes Vater besaß die Dichtung in einer 1762 in Amsterdam erschienenen Ausgabe, die Popes viel diskutiertes Werk in fünf Sprachen abdruckt, in Englisch, Latein, Italienisch, Französisch, Deutsch (*Alexandre Pope, Essai sur l'Homme. Poeme Philosophique en cinq langues*. Amsterdam: Zacharie Chatelain 1762; Abb. 23). Das nun angeschaffte, seltene Buch, stammt aus einer Stockholmer Privatbibliothek und enthält zudem noch die schwedische Übersetzung: ›*Foersoek om Menniskan, af riddaren Alexander Pope. Oeversatt ifran engelska spraeket uti lika manga versar af Joachim Wilhelm Liliestrale*‹ (Stockholm: Lorens Ludwig Grefing 1765), die angebunden wurde. Goethe hat Popes ›Versuch über den Menschen‹ in seinem Elternhaus also bereits in mehreren Sprachen studieren können. Einen Kernsatz des Lehrgedichts hat der Dichter jedenfalls sehr viel später als eine Maxime ›Aus Ottiliens Tagebuch‹ in seinen Roman ›Die Wahlverwandtschaften‹ aufgenommen: »The proper study of mankind is man«.

6. Dass die englische Sprache und Literatur im 18. Jahrhundert eine besondere Rolle spielte, belegt auch ein Nachschlagewerk, das sich in Goethes Elternhaus befand und das der angehende Dichter sicher für seine Shakespeare-, Pope- oder Goldsmith-Lektüren heranziehen konnte: *Nathan Bailey's* Englisch-Deutsches Wörterbuch (*A compleat English Dictionary, oder vollständiges Englisch-Deutsches Wörterbuch*, Leipzig und Züllichau: Nathanel Sigismund Frommann 1761). Goethes Vater besaß das überaus erfolgreiche Wörterbuch in der dritten, von Theodor Arnold erheblich erweiterten Auflage.

7. Das Wörterbuch könnte dem jungen Goethe auch bei der Lektüre eines empfindsamen Moderomans der Zeit hilfreich gewesen sein, der in diesem Jahr seinen Weg zurück in die väterliche Bibliothek fand: Das Erstlingswerk der englischen Schriftstellerin *Frances Brooke* (1724-1789), ›*The history of Lady Mandeville*‹ (6. Aufl., London: Dodsley 1773; Abb. 24). In 77 Briefen wird in dem Erfolgsroman die Geschichte einer empfindsamen Liebe beschrieben, die tragisch endet. Die beiden Hauptfiguren, Harry Mandeville und Lady Julia, lieben sich, doch Stolz und Vorurteile verhindern vorerst die Heirat. Ein nicht empfangener Brief und das Gerücht, Lady Julia würde Lord Melvin heiraten, lassen Harry, getrieben von Eifersucht, zurückkehren. Er fordert den vermeintlichen Rivalen, Lord Melvin, zum Duell, wird tödlich verwundet und erfährt am Sterbebett, dass Lady Julia ihm von Geburt an als Ehefrau bestimmt, die Hochzeit bereits geplant war. Lady Julia, ihres Lebensglückes beraubt, folgt ihm wenig später nach und stirbt an der Trauer und einem gebrochenem Herzen. Goethe kannte das Buch wohl bereits, als er am ›Werther‹ schrieb, und er lässt auch Lotte darin empfindsame Erfolgsromane der Zeit lesen. Auch am Ende von Goethes Schauspiel ›Die Geschwister‹ aus dem Jahr 1776 wird Brookes Roman erwähnt. Marianne bekennt ihrem Bruder Wilhelm: »Ich weiß wohl noch, daß du manchmal lachtest, wenn ich Romane las: es geschah einmal mit der Julie Mandeville, und ich fragte, ob der Heinrich, oder wie er heißt, nicht ausgesehen habe wie du«.[33] Ob sich Goethe hier auf die Lektüre des Romans durch seine Schwester Cornelia im elterlichen Haus bezieht?

8. Ein schmales Bändchen, das wahrscheinlich von Catharina Elisabeth Goethe als Lektüre geschätzt wurde, erhielt in Liebholdts Verzeichnis den Titel ›Le Fat Puni‹. Dabei handelt es sich um ein Stück des französischen Komödiendichters und Staatsbeamten, *Antoine de Ferriol de Pont-de-Veyle* (1697-1774), das nun für die Bibliothek Johann Caspar Goethes angeschafft werden konnte. Der vollständige Titel der kleinen und seltenen Broschur lautet: *Marquis de Pont-de-Veyle*, ›*Le Fat Puni, Comédie, avec un Divertissement*‹ (Paris 1738). Seine Erstaufführung erlebte die Komödie am 7. April 1738 in der Comédie-Française in

33 GA, Bd. 6, S. 499.



THE

HISTORY

OF

Lady Julia Mandeville.

In TWO VOLUMES.

By the TRANSLATOR of
LADY CATESBY's LETTERS.

THE SIXTH EDITION.

VOL. I.

LONDON:
Printed for J. DODSLEY, in Pall-Mall.
MDCCLXXIII.

Abb. 24: Frances Brooke,
The history of Lady Mandeville, London 1773

Paris. Das im Haus Goethe vorhandene Theaterstück mit einem »Divertissement«, einer Folge von Tänzen, wie sie bei französischen Stücken im 17. und 18. Jahrhundert üblich waren, konnte nun in einem umfangreicheren Band mit weiteren ›Pieces de Theatre‹ erworben werden. Angebunden sind der kleinen Komödie eine Reihe von weiteren französischen Schauspielen, die allerdings erst wesentlich später erschienen: M. Rochon de Chabannes, ›Les Valets maitres de la maison, Comédie en un Acte et en prose‹ (Avignon 1769); ›Les Jumeaux de Bergame, Comédie en un acte et en prose. Représentée, pour la pre-

miere fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, 6. Août 1782‹ (Paris 1782); ›Le Roi Lu, Parodie du roi lir ou léar. En un acte et en vers‹ (Paris 1783); ›Les Voyages de Rosine, Opéra-Comique en deux actes en Vaudevilles, tiré d'un Conte de Piron‹ (Paris 1783); M. de la Harpe, ›Jeanne de Naples, Tragédie en cinq actes et en vers‹ (Paris 1783) und M. de la Harpe, ›Philoctete, Tragédie, traduite du Grec de Sophocle, en trois actes et en vers‹ (Paris 1781). Die Komödie ›Le Fat Puni‹ könnte der junge Goethe auch im französischen Theater in der Nähe des Roßmarktes im Junghof gesehen haben, das der holländische Oberst Bender von Bienenthal 1756 für die französischen Truppen eingerichtet hatte. Goethe besaß ja, wie wir aus ›Dichtung und Wahrheit‹ wissen, das Freibillett für das Theater von seinem Großvater, dem Stadtschultheißen Johann Wolfgang Textor (1693-1771), und machte, »unter dem Beistand meiner Mutter«, täglich Gebrauch davon. Allerdings verstand der heranwachsende Dichter nach eigenen Aussagen von den Komödien am wenigsten, »weil sie geschwind gesprochen« wurden.[34]

9. Von den vielseitigen Interessen Johann Caspar Goethes zeugt ein Buch des evangelisch-lutherischen Theologen und Paläontologen *Johann Friedrich Esper* (1732-1781), das den Weg zurück in das Haus am Großen Hirschgraben fand. Goethes Vater hatte für seine Bibliothek den Band ›*Anweisung, den Lauf eines Cometen und anderer Gestirne ohne astronomische Instrumente und mathematische Rechnungen zu beobachten*‹ (Erlangen: Wolfgang Walther 1770), angeschafft. Esper, der 1763 in Uttenreuth bei Erlangen zum Pfarrer ernannt worden und zuerst durch die Erforschung einiger Höhlen in der benachbarten Muggendorfer Gegend hervorgetreten war, hatte sich schon früher ›himmlischeren‹ Dingen zugewandt. Bereits 1761 hatte er eine erste astronomische Abhandlung unter dem Titel ›Vom Durchgang der Venus durch die Sonne‹ publiziert.

10. Das Interesse an den klassischen Autoren der Antike war auch in Goethes Elternhaus groß. Die Werke des Belgiers Jean Masson (1680-1750) zu Horaz, Flavius, Plinius und Ovid wollten – einer Mode der Zeit entsprechend – nicht nur eine Werkchronologie liefern, sondern auch das Oeuvre des einzelnen Autors im Zusammenhang mit dem historischen Umfeld in den Blick nehmen. Goethes Vater besaß alle vier Biographien des in Holland und England lebenden Gelehrten. Drei davon konnten bereits in der Vergangenheit erworben werden, das noch fehlende Buch über Plinius komplettiert nun die Sammlung: Jean Masson, ›*C. Plinii Secundi Junioris vita: ordine chronologico sic digesta, ut varia dilucidentur Historiae Romanae puncta, quae Flavios Imperatores, uti Nervam Trajanumque spectant*‹ (Amsterdam: Jansson-Waesberg 1709).

34 DuW, a.a.O., S. 103.

11. Die juristische Abteilung der Bibliothek konnte durch ein wichtiges Werk des namhaften deutschen Juristen *Heinrich Bocer* (1561-1630) erweitert werden. Der Band ›*Disputationum de universo, quo utimur, jure, pulchra methodo conscriptarum*‹ (Tübingen: Werlin 1612-1613) vereinigt eine große Anzahl kleinerer Schriften zu einer systematischen Darstellung des ganzen Rechts. Bocer hatte nach Rechtsstudien in Marburg, Helmstedt, Heidelberg und Straßburg, 1585 in Tübingen promoviert und dort mit der Lehre begonnen. Seit 1595 unterrichtete er in Heidelberg als Professor des Lehn- und Kriminalrechts. Daneben war er seit 1587 Beisitzer des württembergischen Hofgerichts und seit 1608 württembergischer Rat. Bocer galt als einer der besten juristischen Autoren seiner Zeit.

12. Dass sich Johann Caspar Goethe nicht nur für seine eigene, sondern auch für andere Bibliotheken interessierte, bezeugt die Erstausgabe der Kurzfassung des monumentalen (und unvollendeten) Katalogs der Wiener Hofbibliothek (›Commentariorum de Augustissima Bibliotheca Caesarea Vindobonensi‹), die der Hofbibliothekar *Peter Lambeck* (1628-1680) zwischen 1665 und 1679 in acht Foliobänden verfasst hatte. Das Buch mit dem langen Titel: ›*Bibliotheca acroamatica, theologica, juridica, medica, philosophica, historica & philologica*: comprehendens recensionem specialem omnium codicum msctorum … Augustissimae Bibliothecae Caesareae Vindobonensis, olim a duumviris cl. Petro Lambecio et Daniele Nesselio congesta: nunc autem … redacta … à Jacobo Friderico Reimmanno … nec non index triplex copiosissimus‹ (Hannover: Nicolai Foerster 1712) war von dem lutherischen Theologen und Pädagogen Jakob Friedrich Reimmann (1668-1743) herausgegeben und ausführlich eingeleitet worden. Es enthielt zudem eine Zusammenfassung von Lambecks Werk sowie eine kurze Geschichte der Wiener Hofbibliothek mit einem Katalog ihrer wertvollen Manuskripte und seltenen Erstausgaben. Das 900 Seiten umfassende und mit einem ausführlichen Index versehene Werk war eine Fleißarbeit, für die Reimmann, damals erster Prediger in Ermsleben (ab 1714 Diakonus und Domprediger in Magdeburg, seit 1717 Superintendent in Hildesheim), besonders geeignet erschien. Das von Christian Gottlieb Jöcher herausgegebene ›Allgemeine Gelehrten-Lexicon‹ schrieb jedenfalls über ihn: »war ungemein fleißig, und betrat einen Garten, welchen er ausser der Stadt besaß, in mehr als 15 Jahren nicht, studirte den ganzen Tag stehend, und bediente sich in mehr als 30 Jahren auf seiner Studier-Stube keines Stuhles«.[35]

Ferner konnten für die Bibliothek von Goethes Vater erworben werden: *Giuseppe Antonio Costantini* (1692-1772), ›*Lettere critiche, giocose morali, scien-*

35 Allgemeines Gelehrten-Lexicon, hrsg. v. Christian Gottlieb Jöcher, 3. Teil, Leipzig 1751, Sp. 1980-1982, hier Sp. 1981.

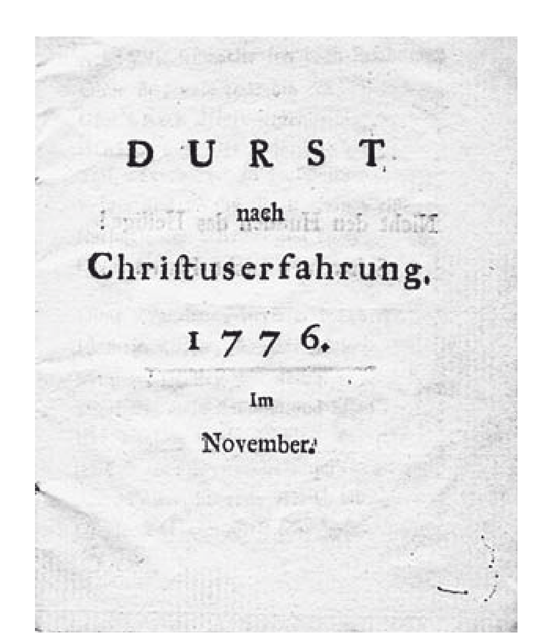
tifiche, ed erudite‹ (Venedig: Pasinelli [u.a.] 1748) sowie das Buch des Florentiner Altertumsforschers *Antonio Francesco Gori* (1691-1757), ›*Symbolae litterariae, opuscula varia philologica, scientifica, antiquaria, signa, lapides, numismata, gemmas et monumenta medii aevi nunc primum edita complectentes*‹ (Florenz 1748).

Auch der *Altbestand* der Bibliothek des Freien Deutschen Hochstifts erhielt 2009 einige besonders erwähnenswerte Zugänge. So konnte unsere umfangreiche Lavater-Sammlung durch einen sehr seltenen Duodezdruck vom November 1776 ergänzt werden, der den Titel ›*Durst nach Christuserfahrung*‹ (Abb. 25) trägt. Das kleine, 8-seitige Bändchen mit einfachem Papierumschlag ist eine theologisch-aufklärerische Kleinschrift *Johann Caspar Lavaters*, in welcher er poetisch dem Glaubensverhältnis des Menschen zu Gott sowie dessen individueller Erfahrbarkeit nachgeht. Der Text setzt emphatisch mit den Versen ein: »Ach, wie schmacht ich nach Erfahrung! Ohne sie, wie todt bin ich! Gott! Nach Deiner Offenbarung, Ach! Wie dürstet's, dürstet's mich! Tief schweb ich in Finsternissen! Traum und Wahn ist mein Wissen; Nachgelallter Schall – und Spiel Ohne Licht und Geist-Gefühl!« Der kleine Druck ist auch deshalb von Bedeutung, weil er auf dem Vorderumschlag eine eigenhändige Widmung Lavaters an den Herrnhuter Kunstschreiner und Kabinettmacher Abraham Röntgen (1711-1793) enthält, den Lavater auf einer Reise im Sommer 1774 kennenlernte. Sie lautet: »Schlechterdings keiner Seele zu zeig(en). d 18. od 19 an Röntgen.« Offenbar verschenkte Lavater Exemplare dieses Duodezdrucks an ausgewählte Freunde und Bekannte. Die Widmung sowie die Motti auf dem Titel verso: »Nicht den Hunden das Heilige! Schweinen nicht Perlen!« lassen vermuten, dass der Inhalt des 28strophigen Gedichtes nur Eingeweihten vorbehalten sein sollte.

Auf einer Berliner Auktion konnte ein weiteres Buch von großer Seltenheit erworben werden: *Christian Felix Weißes* (1726-1804) ›*Scherzhafte Lieder*‹ (Berlin: Rüdiger 1758). Der Dichter und Pädagoge Weiße, der ab 1775 die Zeitschrift ›Der Kinderfreund‹ herausgab, die als erste Kinderzeitschrift Deutschlands gilt, zählt zu den Dichtern der Aufklärung. In der kleinen Gedichtsammlung sind eine Reihe anakreontischer Lieder versammelt, die im Ton Hagedorns und Gleims von Wein und Liebe singen und belegen, dass dem Aufklärer und späterem Autor für die Jugend, die weltlichen Genüsse des Lebens nicht fremd waren. Zumindest ›scherzhaft‹ dichtet er ›An die Brüder‹:

Brüder, trinkt und scherzt,
Denn nach diesem Leben
Sezt es keine Reben,
Und kein Mädchen, was euch herzt.[36]

36 [Christian Felix Weiße], Scherzhafte Lieder, Berlin 1758, S. 16.



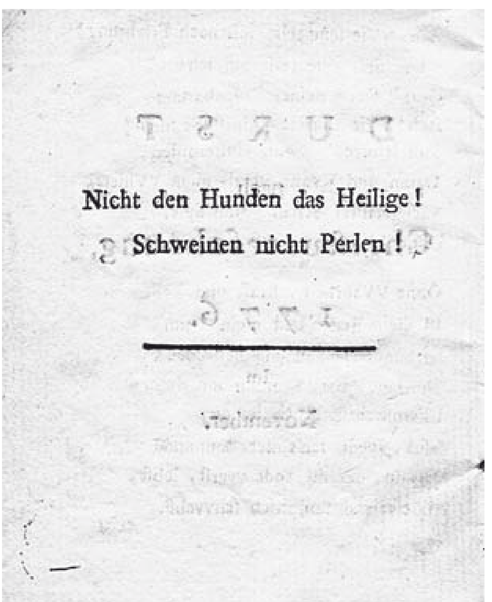


Abb. 25: Johann Caspar Lavater,
Durst nach Christuserfahrung, 1776

Eine weitere schöne Ergänzung unserer Sammlung mit Erstausgaben der Goethezeit, die mit dem Dichter selbst in Verbindung stehen, stellt der Erwerb der äußerst seltenen Ausgabe von *Diderots ›Versuche über die Mahlerey‹* (übersetzt von Carl Friedrich Cramer, Riga: Johann Friedrich Hartknoch 1797) dar. Schon der Übersetzer des im Jahr zuvor erschienenen Buches, der sich auf der Titelei als ein deutscher »Buchdrucker und Buchhändler zu Paris« bezeichnet, ist eine interessante Persönlichkeit. Carl Friedrich Cramer (1752-1807), Theologe, Schriftsteller und ein Freund Klopstocks, dessen mehrbändige Biographie er verfasste, war ein überzeugter Anhänger der Französischen Revolution und lebte seit 1795 in Paris. Dort übersetze er, neben Texten von Diderot, auch Rousseau ins Deutsche und Werke von Klopstock und Schiller ins Französische. So wirkte Cramer als wichtiger Mittler zwischen Frankreich und Deutschland. Die ›Versuche über die Mahlerey‹ erregten Aufsehen in Deutschland, wo Goethe und Schiller die Schrift intensiv rezipierten. In seinen ›Essais sur la peinture‹ zeigte Diderot zwar eine Nähe zu Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), teilte aber dessen strengen Antikenbezug nicht. Bereits im Jahr der französischen Ausgabe schickte Goethe das Buch an Schiller, der ihm am 12. Dezember 1796 begeistert schrieb:

> Dafür bin ich gestern über Diderot geraten, der mich recht entzückt und meine innersten Gedanken bewegt hat. Fast jedes Diktum ist ein Licht-

> funken, der die Geheimnisse der Kunst beleuchtet, und seine Bemerkungen sind so sehr aus dem Höchsten und aus dem Innersten der Kunst, daß sie auch alles, was nur damit verwandt ist, beherrschen und ebensowohl Fingerzeige für den Dichter als für den Maler sind.[37]

Goethe teilte diese Euphorie nicht, beschäftigte sich aber intensiv mit dem Buch, als er an den allgemeinen Ideen zur ›Farbenlehre‹ arbeitete. Zwischen September und November 1798 verzeichnet Goethes ›Tagebuch‹ die Lektüre von Diderots ›Versuch über die Mahlerey‹. Dabei interessierte ihn besonders das zweite Kapitel über die Farben. So heißt es etwa am 18. November 1798: »Früh Diderot zweytes Capitel, von dem Eindrucke der verschiednen Farben auf den Menschen«. Bereits an den beiden Tagen zuvor hatte Goethe in seinem Tagebuch notiert: »Diderots getrenntes zweytes Kapitel wieder geordnet. über die Wirkung der Farben das Kapitel durchgedacht« und: »Diderots Versuche über die Mahlerey mit Anmerkungen begleitet«.[38] Goethe setzte sich mit Diderots Schrift sogar öffentlich auseinander und veröffentlichte 1799 in den ›Propyläen‹ seine Übersetzung der beiden ersten Kapitel ›Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung‹ und ›Meine kleine Idee über die Farbe‹. Eingeleitet wurden die Texte mit einem ›Geständnis des Übersetzers‹, in dem Goethe auf seine eigenen, anders gearteten ästhetisch-kunstphilosophischen Anschauungen hinweist.[39] Das Werk des französischen Schriftstellers und Philosophen enthält neben sieben Essays über Zeichnung, Farben, Helldunkel, Ausdruck, Komposition und Architektur auch anregende Betrachtungen über Bilder und Maler in den Pariser Salons.

Mit besonderer Freude kann die Bibliothek vermelden, dass auch ihre Sammlung mit Erstdrucken und -ausgaben Johann Wolfgang Goethes eine schöne Bereicherung erfahren hat. Aus dem Auktionshandel in Berlin konnte die letzte von Goethe in den Druck gegebene Schrift erworben werden, nämlich: *Johann Wolfgang Goethes* Besprechung von: ›*Principes de Philosophie Zoologique. Discutés en mars 1830 au sein de l'Académie Royale des Sciences par Mr. Geoffroy de Saint-Hilaire*‹. Die Rezension erschien in zwei Teilen in den von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) begründeten Berliner ›Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik‹ in Heft 52/53 vom September 1830 und in Heft 51-53 im März 1832, unmittelbar nach Goethes Tod. Auch wenn in den ›Jahrbüchern‹ vornehmlich Werke aus dem Bereich der Geisteswissenschaften gewürdigt wurden, konnten in dem Publikationsorgan, zu dessen Rezensenten Persönlichkeiten wie Carus, Feuerbach, Wilhelm von Humboldt,

37 GA 20, S. 291.

38 Johann Wolfgang Goethe, Tagebücher. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. II,1: 1790-1800, hrsg. von Edith Zehm, Stuttgart und Weimar 2000, S. 265.

39 GA 13, S. 201-253, hier S. 201 ff.

und Varnhagen von Ense gehörten, auch allgemeinwissenschaftliche Texte publiziert werden. Hier handelt es sich um Goethes Betrachtungen zu dem Pariser Akademiestreit zwischen den Anatomen Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire (1772-1844) und Georges Cuvier (1769-1832). Goethe erwähnt diesen Streit erstmals am 7. Mai 1830 in seinem Tagebuch. Die Schrift Geoffroy Saint-Hilaires über den Akademiestreit, die er rezensiert, entlieh er am 21. Juli 1830 aus der Weimarer Bibliothek. An Karl Ludwig von Knebel schrieb er am 12. September:

> Die Händel in der französischen Akademie zwischen Cuvier und Geoffroy de St. Hilaire haben mich aufgeregt und da ich, wegen der Soretischen Übersetzung meiner Metamorphose, mich ohnehin mit Ernst wieder ins Naturfach einlassen mußte, so fand ich mich auf halbem Weg und bereitete einen Aufsatz, der seine Wirkung, den Gegenstand ins klare zu setzen, nicht verfehlen möge.[40]

In seinem Aufsatz legt Goethe sein eigenes Verhältnis zur vergleichenden Anatomie und die Geschichte seiner anatomischen Studien dar und wiederholt auch noch einmal die Geschichte des Zwischenkiefers. Die Fortsetzung seines Beitrags ließ dann allerdings auf sich warten. Erst im Februar 1832, nach einigem »Zaudern«, wenige Wochen vor seinem Tod, schickte er das Manuskript des zweiten Abschnitts nach Berlin. An Varnhagen von Ense, den Herausgeber der Berliner ›Jahrbücher‹, schrieb er am 20. Februar 1832:

> Sie wissen, wenn man sich zur Abreise anschickt, so finden sich am Ende mehr Schulden und Reste abzutun als man denken konnte. Gegenwärtiges soll auch nur vermelden: daß jene Betrachtungen über die naturhistorischen französischen Händel, fortgesetzt, mit der nächsten Fahrpost zu Ihnen abgehn.[41]

Offenbar lag ihm daran, seine letzte Abhandlung zur Morphologie noch gedruckt zu sehen. Denn in dem Pariser Streit ging es um ein für seine eigene Studien zentrales Problem: die Frage nach dem Bauplan der Tiere. Während Geoffroy Saint-Hilaire der Meinung war, einen einzigen Typus für alle Tiere gefunden zu haben, ging Cuvier von vier Grundtypen aus (Wirbel-, Weich-, Strahlen- und Gliedertiere), die jeweils einen eigenen grundlegenden Bauplan besitzen. Goethe tendierte aufgrund seiner eigenen Studien zu der Ansicht Saint-Hilaires, notierte aber schließlich versöhnlich: »Sie haben beide recht, sobald sie nur einander gelten lassen«. Erfreulich, dass im Septemberheft 1830 der nur sehr selten im Antiquariatshandel angebotenen ›Jahrbücher‹, noch ein

40 GA 21, S. 928.
41 Ebd., S. 1035.

weiterer kleiner Goethe-Erstdruck enthalten ist: die Rezension: ›*Briefe eines Verstorbenen. Ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich, geschrieben in den Jahren 1828 u. 1829*‹.

Ganz besonders herzlich dankt die Bibliothek an dieser Stelle noch einmal Frau Amanda Kress, die mit der Einrichtung der ›Erich und Amanda Kress-Stiftung‹ den Erwerb aller Titel für die Bibliothek Johann Caspar Goethes ermöglichte und damit auch in diesem Jahr Mittel für den Erwerb anderer Bücher des Altbestandes freisetzte. Aber auch allen anderen Spendern gilt unser aufrichtiger Dank:

Institutionen

Aisthesis-Verlag, Bielefeld; Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaften und Gedenkstätten (ALG), Berlin; Benedikt Press, Münsterschwarzach; Comitato del Museo Castello Scaligero-Malcesine; Dänische Bibliophilen-Gesellschaft, Kopenhagen; Deutsch-Italienische Vereinigung, Frankfurt am Main; Goethe-Gesellschaft Chemnitz e.V.; Goethe-Gesellschaft Weimar, Ortsvereinigung Sondershausen; Goethe-Society of India; Historisches Museum Frankfurt am Main; Kulturabteilung der Botschaft der Islamischen Republik Iran, Berlin; Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Wiesbaden; LISUM, Landesinstitut für Schule und Medien, Berlin-Brandenburg; Muzeum w Raciborzu, Ratibor (Polen); Schloßmuseum Aschaffenburg; Schloss Neubeuern Internatsschule; Verein Gotthelfstube Lützelflüh; Verlag Thelem, Dresden.

Personen

Clemens von Arnim, Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken, Dr. Jens Carstensen, Dr. Julia Chatzipanagioti-Sangmeister, Rose-Marie Gräfin Degenfeld, Dr. Nadeschda Dolganova, Volker Elis-Pilgim, Dr. Clemens Engling, Dr. Ingeborg Ernesti, Elisabeth Franz, Prof. em. Dr. Dr. h.c. Klaus Garber, Prof. Dr. Rüdiger Görner, Frigga Götz, Hans Grüters, Frau Haag, Georg und Maria Hehner, Hartmut Heinze, Manfred P. Heuser, Doris Hopp, Jürgen Huck, Hermann Jacob, Kurt Kaiser, Katja Kaluga, Ute Kavulakian, Peter Kersche, Dr. Gerhard Kölsch, Margarethe Korzeniewicz, Dr. Frank Legel, Dr. Ingeborg von Lips, Mechthild Löwer, Dr. Petra Maisak, Ingeborg Menschel, Dr. Renate Moering, Peter B. Rall, Mike Reynolds, Heribert Rissel, Achim Roscher, Dr. Doris Schumacher, Dr. Joachim Seng, Herbert G. Spies, Gerd Spitzer, Karin Stegmann, Dr. Sibylle von Steinsdorff, Dr. Federico Vercellone, Takayoshi Yanagida.

Joachim Seng

Konservierung und Restaurierung

Schon mit Blick auf die Ausstellung ›Johann Caspar Goethe zum 300. Geburtstag‹ im Jahr 2010, wurde mit der Restaurierung einer Kurfürstenbibel aus dem Jahre 1703 begonnen. Es handelt sich um eine besondere Bibel, über die es im Jahresbericht 1885/86 heißt: »Endlich legte Herr Dr. Pallmann noch der Abteilung eine alte sogenannte Kurfürstenbibel vom Jahre 1703 vor, welche im Jahre 1875 dem Hochstifte von Frau Karoline Eisenhard geb. Grünewald geschenkt ward und bisher wegen ihrer schlechten Erhaltung keine Beachtung gefunden zu haben scheint«.[42] Dabei stammt die Bibel aus dem Besitz von Goethes Onkel, dem Zinngießermeister Hermann Jakob Goethe (1697-1761), und enthält zahlreiche eigenhändige Eintragungen über Ereignisse in der Familie Goethe – vor allem über die Hochzeit seines Halbbruders Johann Caspar Goethe mit Catharina Elisabeth Textor am 20. August 1748. An dem schlechten Erhaltungszustand der Heiligen Schrift hatte sich in den knapp 135 Jahren seit das goethesche Erinnerungsstück ins Hochstift kam, offenbar nichts geändert. Erst der herannahende 300, Geburtstag von Goethes Vater bot endlich Anlass für die notwendige Restaurierung (Abb. 26).

Das Buch war in einem bedauernswerten Zustand, die handschriftlichen Einträge von Goethes Onkel waren kaum lesbar, da sie stark verschmutzt, eingerissen und verklebt waren. Einzig der Einband wies einen relativ guten Zustand auf. Die Buchschließen waren über die Jahre, bis auf einen Haken im vorderen Deckel, verloren gegangen. Der hintere Deckel des Einbandes hat im Bereich der Buchschließe einen großen Riss im Leder, den man offensichtlich bereits einmal zu kleben versucht hatte. Diese »Restaurierungsversuche« finden sich an vielen unserer alten Bücher. Es handelt sich dabei um wohlmeinende Versuche der Erhaltung, die der Sache aber leider meist mehr geschadet als genutzt haben. Im konkreten Fall blieb nichts anderes übrig, als den Zustand so zu belassen wie er war, da der damals benutzte Klebstoff so fest haftete, das ein Öffnen der Stelle nicht mehr möglich war.

Der Bucheinband musste im Rücken mit neuem Leder erweitert werden, um den Restaurierten Buchblock wieder einsetzen zu können. Die Buchschließen wurden neu von einer Firma angefertigt, die sich auf alte Buchschließen spezialisiert hatte. Das Ergänzungsleder wurde farblich dem alten Leder so gut wie möglich angeglichen.

Weitaus aufwendiger war die Bearbeitung des Papiers, an dem der Zahn der Zeit gründlich genagt hatte. Ganz besonders die Blattränder waren durch Alte-

42 Berichte FDH 1885/86, Bericht der Abteilung für Schöne Wissenschaften, S. 148.

rung und Benutzung mürbe geworden. Hier galt es, in mühsamer Kleinarbeit, Riss für Riss zu schließen und Fehlstellen oder sehr dünne brüchige Stellen mit Papierbrei anzufasern. Ein Aufwand der sich über einige Wochen hinzog. Zuerst wurde das Papier gereinigt, indem die einzelnen Blätter unter einer Reinraumwerkbank (Staubabzug) trocken mit Bürste oder Radiergummi bearbeitet wurden. Später folgten mehrer Wasserbäder, die neben dem Reinigungseffekt auch Stabilität ins Papier bringen sollen. Die Molekülketten der Zellulose fügen sich im Wasserbad wieder zusammen. Gleichzeitig wird dem Wasser Carbonat zugesetzt um das Papier nicht nur zu entsäuern, sondern es gleichzeitig zu puffern und es damit eine Zeit lang gegen Umwelteinflüsse zu schützen. Nach der Nassbehandlung wurde das Papier mit Metylzellulose weiter gestärkt. Insgesamt gewannen die Blätter so an Stabilität und werden nun wieder eine geraume Zeit »durchhalten«.

Eine besondere Herausforderung bildete die Restaurierung des stark beschädigten, aufwendigen Titelkupfers. Auf dessen Rückseite befinden sich viele Eintragungen der Familie Goethe in Tinte. Das Blatt war stark durch Tintenfraß betroffen. Ganze Wörter waren hier buchstäblich herausgefallen, die Lesbarkeit hatte stark gelitten. Die Fehlstellen die dadurch entstanden waren, mussten also wieder geschlossen werden. Aber zusätzlich zum notwendig gewordenen Anfasern des Papiers mit Papierbrei wurde hier noch ein zartes Japanpapier verwendet, das für mehr Stabilität sorgte. Allerdings gerät man mit den Möglichkeiten der Restaurierung hier an seine Grenzen: Der einmal entstandene Schaden bleibt unübersehbar, viele Teile des Blattes sind unwiederbringlich verloren. Restaurierung kann in solchen schwerwiegenden Fällen eben keine optischen Wunder vollbringen. Allerdings konnte mit den eingeleiteten Maßnahmen ein weiterer Verfall aufgehalten werden.

Auch die sehr angegriffenen Vorsatzblätter konnten gerettet werden. Allerdings ließen sich die auf den Holzdeckeln klebenden Vorsatzblätter nicht ablösen. Das Papier war zu dünn und zu angegriffen. So musste die Reinigung und die Festigung des Papiers direkt auf dem Buchdeckel erfolgen. Bereits die Trockenreinigung mit einem Radiergummi brachte enorme Erfolge. Leider ließen sich nicht alle Stellen reinigen, da einige bereits früher mit Leim in Kontakt gekommen waren und nun grau verschleiert blieben. Das lässt sich besonders deutlich am Vorsatz des Vorderdeckels sehen. Das auf dem Rückdeckel klebende Vorsatzblatt war früher, ohne nachvollziehbaren Grund, im Falz mit einem Papierstreifen überklebt worden. Glücklicherweise ließ sich der Streifen ablösen, und die Schrift darunter blieb – wenn auch verblasster – lesbar. Verloren sind allerdings die schriftlichen Einträge auf dem »fliegenden Blatt« des rückwärtigen Vorsatzes, das beträchtliche Fehlstellen aufwies, die jedoch angefasert werden konnten.

Rätsel gaben die vielen kleinen Wachssiegel an den Rändern der Eintragungen auf, deren Bedeutung bis zuletzt unklar blieb. Vielleicht waren weitere

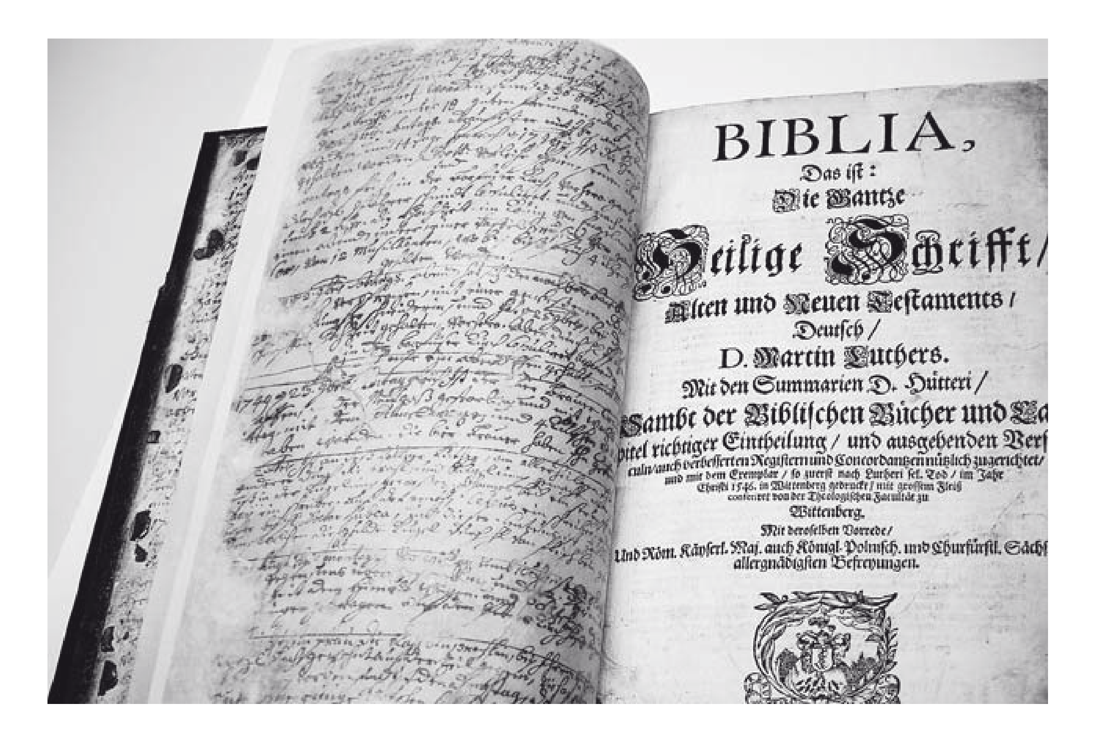


Abb. 26: Familienbibel (Wittenberg 1703) aus dem Besitz von Hermann Jakob Goethe, mit hs. Einträgen

Blätter damit eingesetzt worden? Um eine Verbindung vom Buchblock zum Deckel herzustellen, wurde der Rand der Vorsatzblätter angehoben und ein mitgehefteter Papierstreifen unter das Vorsatzblatt geschoben. Da wir nicht das Risiko eingehen wollten, das Vorsatzblatt von seinem Holzdeckel zu lösen, beließen wir den schmalen Sprung im Holzdeckel, von dem bei guten klimatischen Bedingungen kein weiterer Schaden ausgehen wird. Ein Kapitalband war am Buchblock nicht zu finden. In alter Technik wurde daher ein neues Kapitalband in Handheftung hergestellt.

Waltraut Grabe

Verwaltungsbericht

Mitgliederversammlung

Die *Mitgliederversammlung* fand am 22. Juni 2009 statt. Sie erteilte dem Verwaltungsausschuss aufgrund der vorgelegten Bilanz sowie der Gewinn- und Verlustrechnung Entlastung. Für eine weitere Amtszeit von vier Jahren wurden Frau Auffermann sowie Herr Dr. Häuser, Herr Prof. Krebs, Herr Prof. Kurz und Herr Prof. Mäckler wiedergewählt.

Verwaltungsausschuss

Dem *Verwaltungsausschuss* gehörten am 31. Dezember 2009 an:

Frau Verena Auffermann, Journalistin
Dr. Burkhard Bastuck, Rechtsanwalt Kanzlei Freshfields Bruckhaus Deringer
Carl von Boehm-Bezing, ehemaliges Mitglied des Vorstandes der Deutschen Bank AG
Dr. Andreas Dietzel, Rechtsanwalt, Partner von Clifford Chance Partnergesellschaft
Prof. Dr. phil. Konrad Feilchenfeld, Professor an der Ludwig-Maximilians-Universität München
Dr. Helmut Häuser, Rechtsanwalt und Notar
Prof. Dr. Dr. h.c. Rolf Krebs, ehem. Sprecher der Unternehmensleitung Boehringer Ingelheim
Dr. Bernd Kummer, Regierungspräsident a.D.
Prof. Dr. Gerhard Kurz, Professor an der Justus-Liebig-Universität Gießen
Felicitas von Lovenberg, Leitende Literaturredakteurin der FAZ
Prof. Dr. Christoph Mäckler, Architekt
Friedrich von Metzler, Mitinhaber der Bankhauses B. Metzler seel. Sohn & Co. KGaA
Martin Mosebach, Schriftsteller
Nick Reh, Vorstandsvorsitzender Sektkellerei Schloss Wachenheim
Prof. Dr. phil. Klaus Reichert, Professor an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Dr. Helmut Reitze, Intendant des Hessischen Rundfunks
Monika Schoeller, Geschäftsführende Gesellschafterin des S. Fischer Verlags GmbH
Dipl.-Ing. Anselm Thürwächter, Architekt
Dr. Rüdiger Volhard, Rechtsanwalt und Notar

Vertreter der Bundesregierung
Ministerialrat Dr. Horst Claussen

Vertreter des Landes Hessen
Staatssekretär Herr Gerd Krämer
Ministerialrätin Angelika Amend

Vertreter der Stadt Frankfurt am Main
Prof. Dr. Felix Semmelroth, Kulturdezernent

Vertreter der Stadtverordnetenversammlung der Stadt Frankfurt am Main
Alexandra Prinzessin von Hannover
Klaus Oesterling

Vorsitzender
Carl-L. von Boehm-Bezing

Stellvertretender Vorsitzender
Prof. Dr. Gerhard Kurz

Schatzmeister
Dr. Helmut Häuser

Stellvertretender Schatzmeister
Friedrich von Metzler

Wissenschaftlicher Beirat

Dem *Wissenschaftlichen Beirat* gehörten am 31. Dezember 2009 an:

Prof. Dr. Jeremy Adler, King's College London
Prof. Dr. Gottfried Boehm, Universität Basel
Prof. Dr. Nicholas Boyle, Magdalene College Cambridge
Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt, Ludwig-Maximilians-Universität München
Prof. Dr. Almuth Grésillon, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, Paris
Prof. Dr. Gerhard Kurz, Justus-Liebig-Universität Gießen
Prof. Dr. Klaus Reichert, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main

Mitarbeiter

Zum 31. Dezember 2009 waren im Hochstift tätig:

Prof. Dr. Anne Bohnenkamp-Renken	Direktorin
Beatrix Humpert M.A.	Direktionssekretariat und Öffentlichkeitsarbeit
Christel Buck	Sekretärin der wissenschaftlichen Abteilungen
Dr. Doris Schumacher	Museumspädagogin (Kulturvermittlung)
Veronika Spinner	Studentische Hilfskraft
Irma Bergknecht	Studentische Hilfskraft
Carolin Mauritz[2]	Studentische Hilfskraft

Verwaltung

Christian Alberth	Verwaltungsleiter
Christiana Driesslein[2]	Personalsachbearbeiterin
Sonja Wagner	Personalsachbearbeiterin
Christina Sternitzke	Verwaltungsangestellte
Monika Strey	Verwaltungsangestellte
Sigurd Wegner	Verwaltungsangestellter
Hans-Jürgen Emmrich	Empfang, Kasse, Museumsladen
Martina Falkenau	Empfang, Kasse, Museumsladen
Alemseged Gessese	Empfang, Garderobe, Museumsaufseher
Martha Gorachek-Acikgöz	Hausreinigung
Margarita Dorado-Martinez	Hausreinigung

Handschriften-Abteilung

Dr. Konrad Heumann[2]	Leiter der Abteilung
Hans Grüters	Handschriften-Sachbearbeiter
Bettina Bauer[2]	Volontärin

Hofmannsthal-Ausgabe

Dr. des. Katja Kaluga[2]	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Korina Blank[2]	wissenschaftliche Mitarbeiterin
Catherine Schlaud[1]	Hilfskraft
Olivia Varwig[2]	Hilfskraft

1 Diese Mitarbeiter schieden im Lauf oder am Ende des Jahres 2009 aus.
2 Diese Mitarbeiter wurden zu Beginn oder im Lauf des Jahres 2009 neu eingestellt.

Bibliothek

Dr. Joachim Seng	Leiter der Abteilung
Nora Schwarz	Diplombibliothekarin
Karin Zinn	Bibliotheksassistentin
Cemila Tas[1]	Projektmanagement
Waltraut Grabe	Restauratorin und Buchbindemeisterin
Brita Werner	Buchbinderin

Goethe-Haus, Goethe-Museum, Kunstsammlung

Dr. Petra Maisak	Leiterin der Abteilung
Dr. Gerhard Kölsch	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Alexandra Koch M.A.	Fotoarchiv
Reinhard Düringer	Museumstechniker
Slobodan Adanski	Museumsaufseher
Rainer Baum[1]	Fremdenführer
Babett Frank	Museumsaufseherin
Marie-Luise Kehl[1]	Museumsaufseherin
Siegfried Körner	Fremdenführer
Ernst-Jürgen Leinert	Fremdenführer
Peter Metz	Fremdenführer
Vojislava Mitula	Museumsaufseherin
Uwe Staaf	Museumsaufseher
Christina Szilly[2]	Fremdenführerin
Thomas Thörle	Museumsaufseher

Jahrbuchredaktion

Dr. Dietmar Pravida[1]	wissenschaftlicher Mitarbeiter

Redaktion der Brentano-Ausgabe

PD Dr. Wolfgang Bunzel	Leiter der Abteilung
Dr. Michael Grus	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Dr. Holger Schwinn	wissenschaftlicher Mitarbeiter
Simone Leidinger[1]	wissenschaftliche Hilfskraft
Philipp Werner	studentische Hilfskraft
Silke Weber	studentische Hilfskraft
Anja Leinweber[2]	studentische Hilfskraft

Redaktion der ›Faust‹-Ausgabe

Dr. Dietmar Pravida[2]	wissenschaftlicher Mitarbeiter

Daneben waren 14 Aushilfskräfte für den Führungs- und Aufsichtsdienst an Wochenenden, Feiertagen, Abendveranstaltungen und zur Vertretung bei Urlaub und Krankheit tätig.

Als Praktikanten waren im Jahr 2009 beschäftigt: Frau Alice Strakova und Frau Tabea Krauß in der Graphischen Sammlung, Frau Nora Güse in der Handschriftenabteilung, Frau Julia Hasenstab in der Bibliothek und, gemeinsam mit Frau Konstanze Ormann, in der Brentano-Edition, Herr Chris Brinkel in der Kulturvermittlung und schließlich Herr Daniel Hempel in der ›Faust‹-Edition.

Einer der Aufgabenschwerpunkte der Verwaltung war die Betreuung und Abrechnung der diversen und erfreulicherweise stetig an Zahl zunehmenden Drittmittelprojekte. Unter den Drittmittelgebern seien besonders genannt:

Die S. Fischer-Stiftung, der Deutsche Literaturfonds, die Polytechnische Gesellschaft, die Deutsche Forschungsgemeinschaft, das Ludwig-Boltzmann-Institut Wien, die Fazit-Stiftung, der Hessische Museumsbund und die Cronstett- und Hynspergische evangelische Stiftung.

Die Arbeit des Freien Deutschen Hochstifts ist über die institutionelle Förderung durch die Bundesrepublik Deutschland, das Land Hessen und die Stadt Frankfurt und die bereits erwähnten Drittmittel hinaus in hohem Maße auf die Unterstützung von Freunden und Förderern angewiesen. Unter den Förderern im Jahr 2009 seien besonders genannt:

Adolf Messer Stiftung
Clifford Chance
Deutsche Bank AG
Deutsche Immobilienconsult AG
Herr Dr. Andreas Dietzel
Erich und Amanda Kress-Stiftung
Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege
Gemeinnützige Hertie-Stiftung
Herr Prof. Bernd Hofflinger
Kulturamt der Stadt Frankfurt
Frau Dr. Petra Maisak
PWC Wirtschaftsprüfungsgesellschaft AG
Frau Monika Schoeller
Stadler, Kemnitz, Sahm Marketing GmbH

Christian Alberth

Adressen der Verfasser

Dr. Hermann Bernauer, c. p. 503, CH-6702 Claro

Teresa Bischoff M.A., Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Kunstgeschichte, Bismarckstraße 1, A501, 91054 Erlangen

Prof. em. Dr. Bernhard Böschenstein, La Belvédère, 51, chemin du Grand-Pin, CH-1802 Corseaux

PD Dr. Wolfgang Bunzel, Frankfurter Goethe-Haus – Freies Deutsches Hochstift, Großer Hirschgraben 23-25, 60311 Frankfurt am Main

Katrin Dennerlein, Universität Bayreuth, Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Lehrstuhl Neuere deutsche Literaturwissenschaft, 95440 Bayreuth

Prof. em. Dr. Jörg-Ulrich Fechner, Ruhr-Universität Bochum, Germanistisches Institut, Fakultät für Philologie, GB 3/133, 44780 Bochum

Dr. Rainer Hillenbrand, Universität Pécs, Philosophische Fakultät, Germanistisches Institut, Lehrstuhl für deutschsprachige Literatur, Ifjúság útca 6, H-7624 Pécs

Dr. Paul Kahl, Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen

Dr. Sandra Kluwe, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207-209, 69117 Heidelberg

Prof. Dr. Johannes von Lüpke, Kirchliche Hochschule Wuppertal/Bethel, Missionsstraße 9a/b, 42285 Wuppertal

Prof. em. Dr. Peter von Matt, Deutsches Seminar, Abteilung für Neuere deutsche Literatur, Rämistrasse 42, CH-8006 Zürich

Prof. em. Dr. Wolfgang Nehring, University of California, Los Angeles (UCLA), Department of Germanic Languages, 212 Royce Hall, Box 951539, Los Angeles, CA 90095-1539, U.S.A.

Dr. Hans Radspieler (†), Johanna Radspieler, Auf dem Kreuz 39, 89073 Ulm

Prof. em. Dr. Heinz Rölleke, Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A / Germanistik, Gaußstraße 20, 42097 Wuppertal

Prof. em. Dr. Alfred Schmidt, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Philosophie / Institut für Religionsphilosophische Forschung IRF, Campus Westend, Grüneburgplatz 1, 60323 Frankfurt am Main

Prof. Dr. Robert Seidel, Goethe-Universität Frankfurt am Main, Fachbereich Neuere Philologien, Institut für Deutsche Literatur und Didaktik, Campus Westend, Grüneburgplatz 1, Fach 140, 60629 Frankfurt am Main

Prof. Dr. Peter Sprengel, Freie Universität Berlin, Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Habelschwerdter Allee 45, 14195 Berlin

PD Dr. Jochen Strobel, Philipps-Universität Marburg, Institut für Neuere deutsche Literatur, Wilhelm-Röpke-Str. 6 A, 35032 Marburg

Prof. em. Dr. Winfried Woesler, August-Schlüter-Str. 39, 48249 Dülmen